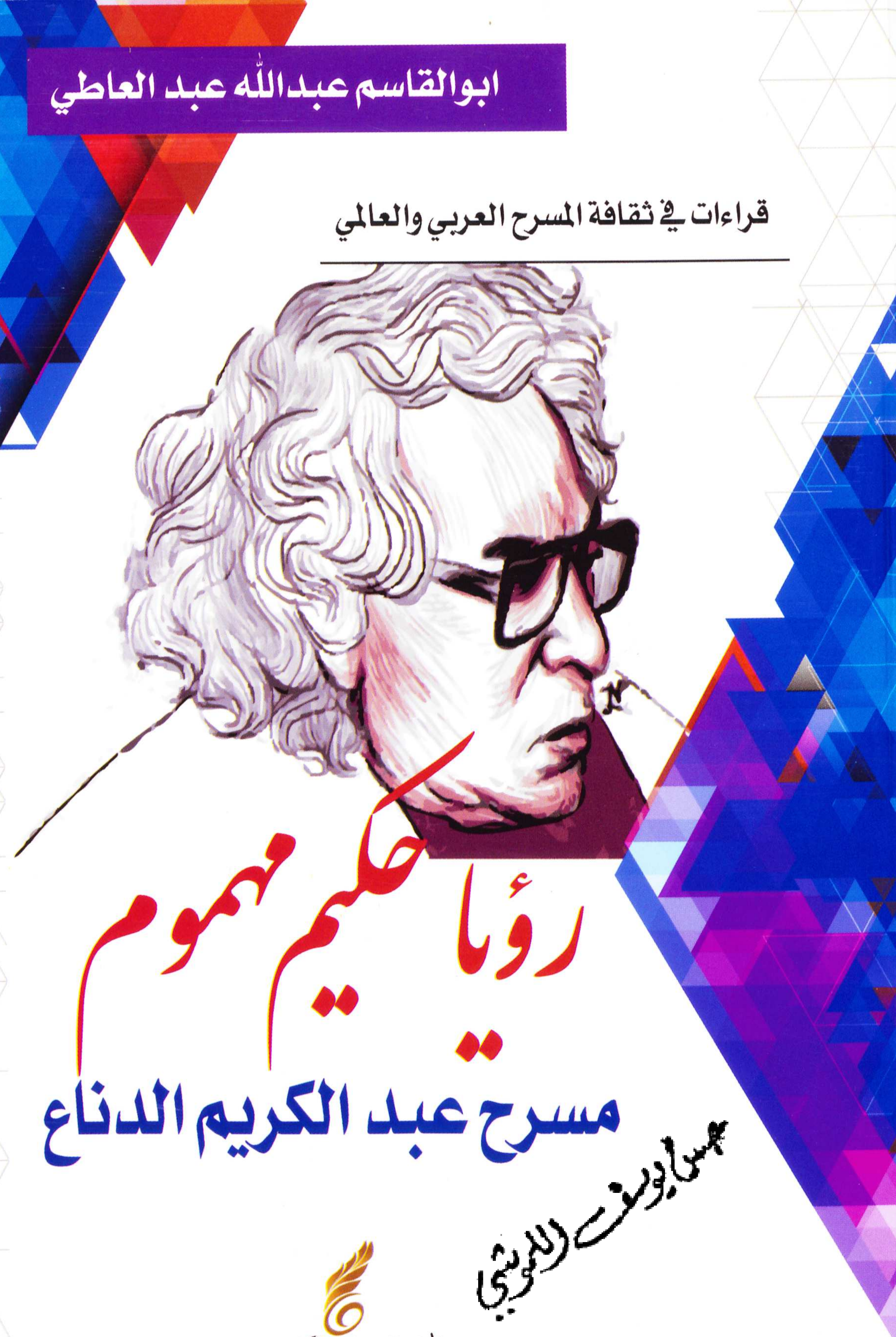
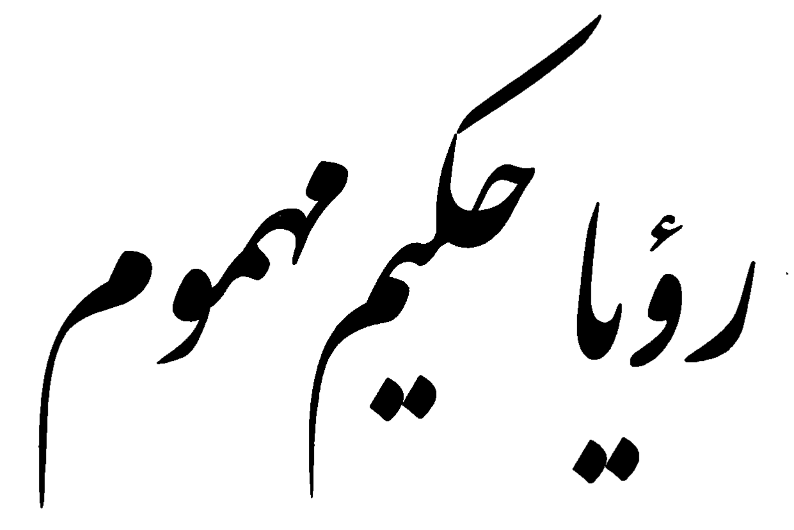

ابوالقاسم عبدالله عبد العاطي
قراءات في ثقافة المسرح العربي والعالمي
رؤيا حكيم مهموم
مسرح عبد الكريم الدناع
الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE

رؤيا حكيم مهموم

قراءات في ثقافة المسرح العربي والعالمي

مسرح عبد الكريم الدناع

اعداد / ابوالقاسم عبدالله عبد العاطي



قراءات في ثقافة المسرح العربي والعالمي

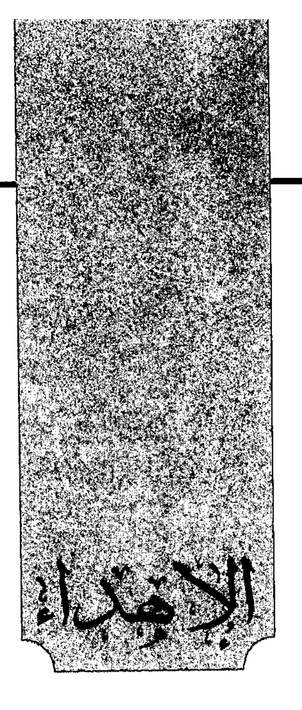
مسرح عبد الكريم الدناع

اسم الكتاب ((قراءات في المسرح العربي والعالمي))
- اعداد: ابوالقاسم عبدالله عبد العاطي

- رقم الإيداع 383/ 2018
- ردمك / 3 - 3 - 082-05-9599-879
- هاتف : 9090509 - 90996379 - 9097074
- بريد مصور 9097073
- البريد الإلكتروني Nat_lib_libya@hotmail.com
- الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب

دار الكتب الوطنية بنغـــازي - ليبيـــا

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE



- إلى عبد الكريم الدناع
- وفاءً لصداقـه ....
- وعربوناً لمحبـه ....
- وتقديراً لقيمـه ......

ابوالقاسم عبد الله عبد العاطي

مستهل

جميل حمداوي

الحمد لله خالق الكون، وفالق الحبّ والنوى، ومبدع الطبيعة بسحرها وفنونها... والشكر لله الذي وهب الإنسان عقلا، ليوجهه نحو الهدى والخير والصواب... نحمده حمدًا لا ينضب، ونشكره على نعمه التي لا تحصى، ونصلّي ونسلّم على نبينا محمد الرسول العربي الأمّي، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وعلى صحبه أجمعين، وبعد:

لا شك أن الفلاسفة الإغريق كانوا أساتذة الإنسانية، حيث أعملوا العقل في نشاط وجرأة، وجعلوا الفلسفة علما كاملا قائما بذاته، بعد أن عالجوها على نحو علمي، ووضعوا أسس الفلسفة النظرية، وبذور الفلسفة العلمية. ثم اتجهوا إلى الأخلاق بتأثير الشرق، وجعلوها محور الفلسفة بأقسامها في وضعها النهائي.

لهذا قال (برتراند راسل) في معرض حديثه عن خلق الإغريق الإبداعي: «إنا الاتحاد بين العقل والهوى، جعل من الإغريق عمالقة على مدى بقائهم على هذه الحالة، وما من أحد كان بوسعه أن يغير مثلهم العالم كله إلى هذا الحد، وإلى الأبد، لهذا كان نموذجهم الأصلي في الميثولوجيا ليس زيوس، بل بروميثيوس، الذي سرق النار من السماء، وتحمل بسبب ذلك عذابات لا نهاية لها».

لا شك أن للمسرح Theatre وآدابه دورا خطيرا في تطور الآداب العالمية، منذ أن ظهرت الأشعار الهومرية والهزيودية، وما تلاها من آداب وملاحم، ومنها انبثقت الأعمال المسرحية. لهذا فمن الواجب على كل أديب مثقف، أن يلمّ بتطور المسرح وآدابه، منذ نشأته عند الإغريق القدماء، مرورا بمسارح عصر النهضة، والمسارح الأوروبية، والأمريكية ، والآسيوية ، وانتهاء بمسارح العالم العربي.

لا جدال في أن المسرح هو أبو الفنون، والفن جمال، والجمال هو ما نحب. لذا فإن

المسرح هو تربية أخلاقية ، واجتماعية ، وأدبية ، وفنية، وهو تاريخ البشرية بحركتها، وإيقاعها، وحضارتها، وثقافتها، وفكرها. وليس المسرح اليوناني ببعيد عنا في عصرنا الحديث، فهو من زمن الستة الكبار: (فرينكيوس، وسوفوكليس، وأيسخيلوس، ويوريبيدس، وأريستوفانيس، وميناندر) وغيرهم، كأنه يعيش بيننا، لأننا نحيا عصورهم من واقع تسجيليهم لأعمالهم المسرحية، ضمن قوالب درامية شعرية غاية في الجمال، من حيث الشكل والمضمون. ولهذا قال (كروازيه): "إن في خيال اليوناني فكرًا، وفي شعوره روحًا، وفي شهواته رويّة، فأنتج أدبا إنسانيا، نشعر فيه بقوة، وبقرب من حياتنا، وبإمعان في تفهم مشاكلنا، في نغم جميل محبب إلى النفس، له وقعه على القلوب الصادقة وقعا مباشرا".

ولمّا كانت أمانة إعداد الأجيال الصاعدة، تقتضي بذل الجهد في بنائهم التربوي، والنفسي، والفكري، فقد أصبح من الواضح أن يحوي الدور التعليمي في طياته مجموع الأنشطة، ذات الأثر الفعال في ذلك البناء، لكونها وسيلة لغرس القيم السامية الكريمة، والمفاهيم المرجوّة في نفوس هذه الأجيال، عن طريق تجسيد تلك المفاهيم، التي تحوي المواقف المشرّفة عبر التاريخ العربي، وعن طريق البحث عن القيم الجمالية في تراث أمتنا، لنستلهم منه جميعا ما يفيدنا في حاضرنا ومستقبلنا، ولتسهم تلك القيم بدورها في تنشئة الطلاب على هدى من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف، وترسيخ مفاهيمه الحميدة في أطر الأنشطة المشوّقة، إضافة إلى الحفاظ على هذا التراث الأصيل.

إن النشاط المسرحي Theatrics، خاصة في المدارس، يصبح وسيلة لارتقاء القيم الجمالية في وجدان الطلاب، وذلك بتدعيم المفاهيم المتفقة مع الأسس التربوية، حتى تتحول الثقافة عند طلابنا إلى سلوك بنّاء. حيث يتعلم النشء المبادئ التي يجب أن يشبّوا عليها... مبادئ الإيمان الصحيح، ومبادئ الوطنية والمواطنة الصادقة، ومبادئ الحرية، والمحبة، وإنكار الذات، والاعتماد على النفس، إلى غير ذلك من أصول القيم، والأخلاق، والفضائل. كما يرون أمامهم صفحات مشرقة من التاريخ العربي والإسلامي، بما فيه من بطولات، حين تعرض عليهم سيرة السلف الصالح، لتكون لهم قدوة، ونورا يسيرون على هديه.

لقد سبقتنا دول كثيرة إلى الاهتمام بمسرح الطفل، باعتباره من أحدث طرق التربية، التي تستعين بالوسائل السمعية والبصرية، في مخاطبة عقول النشء وعواطفهم، فقامت في معظم دول العالم مسارح للصغار، تفوق مسارح الكبار استعدادا، تفرّغ لها متخصصون

في مجال التمثيل، والتربية، وعلم النفس وعلينا ان نحدو حدو هذه الدول بالاهتمام بتوفير مسارح الاطفال في كل المدارس وتزويدها بالامكانيات الضرورية (معدات – أثاث – ومعلمين مسرح) .

ومن أجل هذا، كان الاهتمام بإصدار هذا الكتاب، للتعريف بنشأة المسرح وآدابه، حتى تتوافر الأطر القادرة على دفع عجلة هذا النشاط الطلابي بشكل علمي، من خلال منهج بحث واضح ومقنّن، لمواجهة متطلبات النمو النفسي للطلاب، وإنماء لملكات التخيّل والإبداع لديهم، والعمل على صقلها وبلورتها .



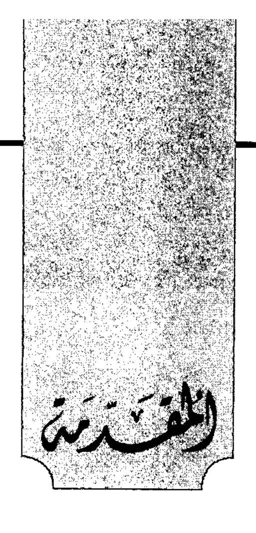




المسرح هو شكل من أشكال الفنون، ويعتبر أبوها، ويجمع المؤرخون والباحثون علي أن هذا الفن بدأ في بلاد الإغريق (اليونان حاليا)، في القرن السادس قبل الميلاد، يقوم هذا الفن بلقاء مباشر بين الممثلين والمتفرجين في زمان ومكان محددين، وفيه قد يكون المكان هو ما يعرف الآن (بالركح)، أو في مدرسة، أو في أي مكان عام آخر، وفيه يقوم الممثلون بتجسيد نص أمام المتفرجين من خلال التعبير اللغوي، والجسماني ، وبمرافقة المؤثرات الصوتية، والضوئية والفنية الأخرى، لتجسيد شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها مؤلفه، وهناك فرق ما بين المسرح والمسرحية كالفرق بين العام والخاص فالمسرح عبارة عن شكل فني عام أحد عناصره النص المسرحي.

(المسرحية) هناك من النقاد من لا يعتبر النص مسرحية إلا بعد تقديمه على الركح (خشبة المسرح)، أمام المتفرجين، و يراها آخرون مخطط أدبي وفني يستخدمه فريق الإخراج مع فريق التمثيل كأساس للعرض المسرحي. فبالمقارنة مع العمل التلفزيوني أو السينمائي يعتبر العمل المسرحي من أصعبها أداء، لأن أداه الأساسي يكون مباشر، ولا يمر عبر المونتاج الفني إلا إذا تم عرضه ثانية عبر المذياع، أو التلفاز.





عرفتُ عبد الكريم الدنّاع في بداية السبعينات من القرن الماضي، والتقينا بالصدفة في مكتب الأستاذ الصالحين نتفه رئيس تحرير جريدة الفاتح في ذلك الوقت، إذ كنت أتردد علي الجريدة كل ما تسنح فرصة، وقدمني له الأستاذ الصالحين وتشرفت بمعرفته إذ كنت أسمع عنه وعن نشاطه الثقافي في مجالي الصحافة والمسرح، وتطرق ثلاثتنا إلى الإبداع في مجالي الإعلام والثقافة، ووجدت نفسي بين قامتين اعتز بهما وبمعرفتهم، وأخذتنا الأيام والسنون، وكنا نلتقي طشاشا أحيانا في مصراتة أو في طرابلس، (مكتبة ودار نشر الكتاب لصاحبها مصطفي المجعوك) بطرابلس، أو بمكتبة الشعب بمصراتة في فترة الثمانينات والتسعينات، وكنت أتابع إنتاجه ونشاطه الصحفي والمسرحي، وأهدى لي مرة قصص الأستاذ كامل المقهور الذي تعرض لها بالنقد، والذي أعطاها قيمة تستحقها لرجل جعل من القصة القصيرة تاريخا لمدينته طرابلس، واضاف لهذه القصص ومضة صوفية ، وقد يأخذ الكثيرين على عبد الكريم الدناع مسايرته للنظام السابق في كتاباته الصحافية، ناسين ومتناسين عظمة ما كتبه للمسرح (دوائر الرفض والسقوط – باطل الاباطيل)، وهي المسرحيات التي كانت صرخة في وجه النظام وعرضت في الداخل وفي مهرجان المسرح العربي في الجزائر، ونالت العديد من الجوائز وسجن علي أثرها.

(وكانت شخصية مراد في مسرحية دوائر الرفض والسقوط، تعبيرًا عن الدفاع عن حرية الفرد، وحقوق الناس، إذ يصيح مراد في المشهد الأول أيها السادة ؟ لقد منعني حارسي من الكلام سنين عددا، وأمي تحاول الآن أن تمتعني هي الاخرى، لأحكي لها وحدها، ويخاطب الجمهور – ويقول: أنا متهم بجريمة قتل، وسوف يقدموني للمحاكمة، ويتململ داخل القفص ويقول: يمكنني شرح الأمر لكم أكثر ؛ ولكن هذه القظبان تفصل

بيني وبينكم، وبالتالي لا يمكنني إفهامكم ولكنني سأحاول قدر جهدي، وفي صرخة أخرى بالفصل الأول، المشهد الأول، الحارس اغتصب أمنا، ووضعنا في سجن كبير، وملأ السجن بالغرباء والسماسرة، وصارت ديارنا مرتع للمرابين ، والأفاقين وتجار الأعراض، يتاجرون بأقواتنا، وحين نرفع أصواتنا بالاحتجاج، تكون التهم جاهزة مفصله، والزنازين جاهزة، والقمع جاهز، وكل طلباتنا أن يستبدل القمع بالقمح، والسجن بالمدرسة، والقهر بالحرية، وأقول لكم هذا الآن ليقيني أنني لن أجد فرصتي في المحكمة لأقول ما أريد .. لقد علمنا هذا الرجل كيف نحقد ؟ فهل تلومونني على قتله ؟ احتفظوا بإجاباتكم حتى تشاهدوا جلسة المحكمة)، (الأم: أما آن لك أن تستريح يا مراد؟ مراد: أماه.. الساكت عن الحق شيطان أخرس، الأم: والقابض علي الحق كالقابض علي الجمر يا ولدي . مراد: لن أتزحزح عن الحق حتى وإن احترقت . وهكذا هو الدناع تصرخ شخوصه للحرية وللعدالة الاجتماعية، رافضتا الظلم والغطرسة، وكبر وتعالي السلطة وأذنابها المتسلطة علي البسطاء، وحجبها لحرية التعبير، فلا صوت إلا صوت حامل البندقية .

إن شخصية مراد كما قدمها الدناع هي فيض من قبس الإلهام أو نفحة من نفحات الإبداع، وهكذا في كل مسرحيات الدناع التي تعتبر نقلة نوعية في مسرح الهواة، فمثلا في مسرحية سعدون التاريخية التي جسدت ملحمة من ملاحم شعبنا العظيم الجهادية، نجد شخصية البهلول التي وظفها التوظيف الصحيح، تدل علي الموسوعية في الثقافة والقدرة علي لفت الأنظار لأعماله، والمتمثلة في شخصية (سيدي عبوده)، وكذلك شخصية عبدالعاطي الجرم التي تجمع بين الفروسية والإقدام والرغبة في الاستشهاد بأسلوب صوفي راقي، وعن إبراز صفة الشدة والحزم بالعدل والشورى، التي تميز بها سعدون ورفاقه وعن روح الإسلام السمحة عندما وافق للسيدة الايطالية، علي إطلاق سراح زوجها الأسير ، وعن دقة الوصف لموقف سعدون في اليوم الأخير لحياة سعدون ورفضه البقاء في الخلف، وتقدمه في الصفوف الأولى إذ قال القائد هو الذي يفتح الطريق بصدره لجنوده، ويأمرهم بالتقدم، وعندما يأتي صوت سيدي عبوده وهو يترنم، (يأتي من بعيد صوت سيدي عبوده منغّما حلواً).

شدو حزاماتكم زين

وكونوا كبار العزايم

والموت راهوا بالآجال

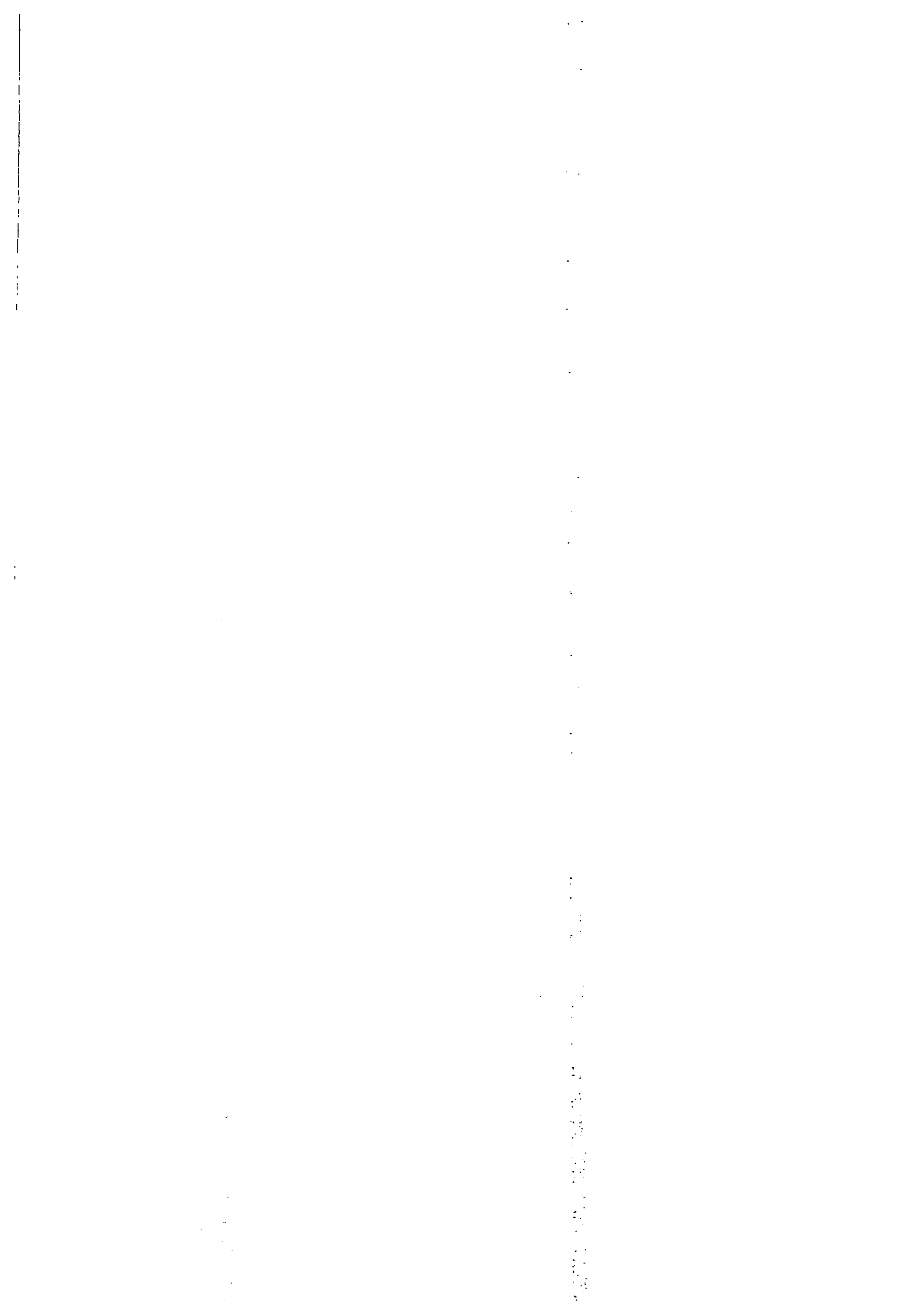
والله ماحـــــــد دايم.

يا لروعة هذا الرجل في مسرحه الجاد، تستمر صرخاته للحرية، وتقديس تراب الوطن، والتمسك بالقيم الدينية، والأخلاقية وبنبل الإسلام ولا يستطيع الإنسان إلا أن يقف مشدودا إلى ما كتب فهاهو في العاشق وفي ظل انهيار الدولة العباسية، وتحكم الجواري والغلمان في الخلفاء، وكذلك الدولة الفاطمية، تركوا المسلمين والشعوب التي تحت سلطتهم في الشرق العربي يواجهون مصيرهم مع الصليبين البغاة، هاهي البطانة الفاسدة تلقي القبض علي الشاب خالد وحبيبته فاطمة، لأنهم رفضوا الخنوع والذل اذ يتسلم منها السيف بحق أحزان المحزونين، وبحق قومه ومجدة وتاريخه، وبحق النقاء والصدق والطهارة، وتقول له حبيبته: عاهدني .

العاشق: أعاهدك بشرف الفارس .

وفي مسرحية قاضي اشبيلية (يتعرض للأحداث التي مرت بها مدينتي قرطبة وأشبيلية بالأندلس سنه 403 هجرية ، أيام حكم الخليفة الأموي هشام المؤيد بالله ..) تتعرض المسرحية في مجمل احداثها إلى الضعف الذي كانت عليه إمارات الأندلس بتلك الفترة، بسبب الدسائس والمؤامرات من داخل البطانة في قصور بني الأحمر، والعملاء الخونة الذين يبيعون ويشترون في البلاد والعباد لصالح الفرنجة ، غير منتبهين للكوارث التي تحيط بهم وفي الخيول الجامحة .

(يقف المعتمد، يقف غاضبا فيقفون) ويقول قولته التي خلدها تاريخ الجهاد الإسلامي: والله يا ابن زيدون، إن رعي الجمال لدى ابن تاشفين في الصحراء أحب إليّ من رعي الخنازير لدى الأدفونش في الأندلس .



الفَصْلُ الأَوَّلُ

طبيعة المسرح وأهدافه في المجتمع

إن كلمة المسرح تعني في أضيق معانيها مكانا لأداء المسرحيات، أي مكانا للمشاهدة، ويشمل هذا المكان في أضيق الحدود منطقتين متميزتين، ومتسعتين نوعا ما، إحداهما للممثلين، والأخرى للنظارة.

وبديهي إنا المسرح يشمل – في المجمعات المتقدمة – أكثر من هذين العنصرين الضروريين، فهو عادة بناء من نوع ما – ليس بالضرورة أن يكون مسقوفا- أعد خصيصا للعرض المسرحي. ولما كان الاستماع والمشاهدة ضروريين للاستمتاع بالمسرحية، وجب أن يعنى عناية خاصة بالمستلزمات الصوتية عند بناء المسرح. وعادة تكون منصة المسرح مرتفعة، حتى يمكن رؤية الممثلين بوضوح. ولما كان أداء المسرحيات عادة ما يستمر ساعتين أو أكثر، جرت العادة أن يزود النظارة بالمقاعد.

وإذا حدث أن كان البناء كله مغلقا، أو كان أداء المسرحيات أثناء الليل، وجب تزويد المسرح ببعض الأنوار الصناعية. وغالبا ما يوجد إلى جانب هذه المستلزمات الأساسية، مناظر دائمة أو مؤقتة، ومكان لحفظ المناظر ومستلزمات المسرح، وحجرات لارتداء الملابس، خاصة بالممثلين. كما وجب وجود ستارة بين منصة المسرح وقاعته. ويوجد في أغلب المسارح الحديثة أيضا آلات خاصة لتحريك المناظر، والتحكم في الإضاءة، وبهو للاستراحة، ودورات مياه، ومدخل به شباك لبيع التذاكر، وأحيانا مقاصف لتقديم المأكولات والمشروبات. أما المنطقة المسماة بالكواليس، فيوجد بها حجرة استراحة للممثلين، ومكان البروفات، والورش الخاصة بمستلزمات المسرح.

وعندما نستعمل الاصطلاح «المسرح»، فإننا نعني بطبيعة الحال بناء، الغرض منه أساسا أداء المسرحيات، سواء أكان مسرحا على النمط القديم في الهواء الطلق، مثل

مسرح (آبيداروس)، أو مسرحا في مدينة كبيرة، مجهزا بجميع الوسائل الآلية الحديثة، مثل مسرح (جروس شاوشبيلهاوس) في برلين. ولكن يمكن أيضا تقديم المسرحيات في الأماكن المختلفة، التي لم يكن الغرض منها أصلا أن تستخدم في الأغراض المسرحية، كالميادين أمام الكاتدرائيات، أو في الخيـــام، أو في المدارس، أو في قاعات الألعاب الرياضية أو في غيرها.

استعملنا كلمة المسرح حتى الآن في أضيق معانيها. ولهذه الكلمة مدلولات أوسع بكثير مما أوردناها، إذ تشتمل كل مراحل وميكانزم الإنتاج المسرحي. فعندما نستعمل كلمة المسرح، لا نعني مجرد المكان المحدود في إطار المشاهدة، فهو يشمل التكنيك المتعدد واللازم، لتنظيم وتقديم الأداء المسرحي. كما يشمل الأفراد الكثيرين والمختلفين، الذين يسهمون من الناحيتين النفسية والتكنيكية، في تطبيق هذه الأنواع المتعددة من التكنيك، وذلك إلى جانب النظارة. وتكوّن كل هذه العناصر مجتمعة مؤسسة ليست ثقافية فحسب، بل اجتماعية أيضا. إنها مؤسسة لها شخصيتها، وتاريخها الخاص بها، وهي مستقلة من نواح كثيرة عن فن المسرحية.

إن الصفة الجوهرية للمسرح عامة، هي عمل جماعي، وذلك على عكس فن كتابة المسرحية، الذي يعتبر عملا فرديا محضا. ومن المهم أن نؤكد هذه الصفة المميزة للمسرح، لأنها أساس كل المشاكل المتعلقة بتوصيل الأعمال المسرحية.

تتمثل طبيعة المسرح الجماعية على الأقل في نواح ثلاث هي:

الناحية الأولى

تكتب المسرحيات أولا، لكى تمثل أمام وحدة مجتمعة (النظارة). أما الكتب والرسوم والتماثيل، فإنها تستخدم للقارئ أو المشاهد الذي قد يكون بمفرده. كما أن العمل الموسيقي يمكن أن يؤديه، ويستمتع به شخص أو شخصان، في حين أن المسرحيات إنما تكتب لتوصيلها لجماعة كبيرة من الناس، اجتمعت في مكان واحد، وفي زمن واحد، مما يستدعي اتخاذ عدة إجراءات خاصة.

الناحية الثانية

لا يمكن أن يكون هناك توصيل مباشر بين الكاتب المسرحي وجمهور النظارة، لأن إنتاج

المسرحية يتطلب مهارات وخدمات المخرج، والممثلين، ومصممي الأزياء والمناظر، ومديري المسرح، ومديري التنفيذ، وموظفي القاعة، وشبابيك التذاكر. كما يتطلب الأمر كذلك تنسيق خدمات كل هؤلاء الأفراد، عند تنفيذ أي خطة مدروسة.

الناحية الثالثة

وهي طبيعة المسرح العامة، حيث أن الأعمال الفنية الأخرى، يمكن الاستمتاع بها، بصورة جماعية، أو فردية سواء بسواء. وهذا يعني أن المسرح بطبيعته عمل علني، وهذا ما يجعله عرضه للكثير من صور التقصي، وإمعان النظر، والتأثير والملاحظة، والتنظيم العام، والتي تتضمن أمورا مالية وسياسية ودينية واجتماعية.

أهداف المسرح

من الصعب جدا أن يتشكل مسرح في أمة لا تؤمن به. ولهذا نقول:

وجد المسرح منذ نشأته ليخدم المصالح الدينية، ومن الطبيعي أن يكون مسرح الطفل كذلك، لأنه أصلا وجد للوعظ والإرشاد، ولتوجيه الأطفال نحو مفاهيم ومعتقدات محددة، إضافة إلى فائدة ومتعة التسلية، التي تأتي نتيجة وليس هدفا. ولهذا كتب مارك توين:

«المسرح أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع للسلوك الطيب. لأن دروسه لا تلقّن بالكتب بطريقة مرهقة، بل بالحركة المنظورة، التي تبعث على الحماس».

يهدف المسرح إلى خلق روح الابتكار، والسمو بالقيم الفاضلة، وتهذيب النفس البشرية، وتخليصها من الشرور، وتنقيتها من الدنس، وغسلها من التعب والعناء، والترفيه عنها، حتى يمكنها من مواجهة الحياة، في قوة، ونضارة، وحيوية، وحدّة.

المسرح تعليم وتربية وتهذيب، وهو وسيلة ثقافية، تهدف إلى شحن المتفرج بحاجة اجتماعية لتنوير المجتمع وتغييره، رغم أنه يقدم المتعة والتسلية، وهذه المتعة هي متعة فكرية أولا، ومن ثم فنية. وهذا يتطلب أن يكون المتفرج واعيا لأهميته، فاعلا في واقعه، متخذا موقفا من العرض.

المسرح فن، والفن جمال، والجمال هو ما نحب. وهو تربية أخلاقية واجتماعية، وفنية، وأدبية، وتذوق للجمال والفنون. ولهذا فهو المجمّع لكل هذه الفنون، والمنشط لها، والراعي لأصولها. وهو تاريخ البشرية بحركتها، وإيقاعها، وحضارتها، وثقافتها، وفكرها، وهو سجل

حافل بتاريخ الآخرين السابقين. وليس المسرح اليوناني ببعيد عنا في عصرنا الحديث. فالمسرح من زمن الستة الكبار: (فرينكيوس، وسوفوكليس، وأيسخيلوس، ويوريبيدس، وأريستوفانيس، وميناندر)، كأنه يعيش بيننا، لأننا نحيا عصورهم من واقع تسجليهم لأعمالهم المسرحية، التي عالجت قضايا الإنسان اليوناني، والصراع بين الآلهة والبشر، ضمن قوالب درامية شعرية غاية في الجمال، من حيث الشكل والمضمون.

يقول الفنان الفرنسي (أنتوين أرتو): «إن المسرح فن يتخلّق على المسرح، ولا يخلق من خارجه... يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائيا، ولا يكون للكلمة فيه الدور .



نشأة المسرح العربي

عرف العرب قديماً أشكالاً مختلفة من الفن المسرحي، فكان الخليفة المتوكل أول من ادخل الألعاب والموسيقى، وفنونا أخرى إلى قصره، فكانت البداية تكمن في استقدام الممثلين من الغرب والشرق ؛ لإقامة الاحتفالات في قصور الخلفاء، وكان العامة يجدون تسليتهم أيضا في القصاصين الذين يقصون نوادر الأخبار، والمضحكون الهزليون الذين كانوا يرفهون على الناس، ومن أشهرهم « ابن الغزالي « وكان العرب أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحداً معترفاً به كعمل مسرحي، ألا وهو: (مسرح خيال الظل) الذي كان يعتمد علي السخرية والهزلية .

وقد استمر تطور هذا الفن في عهد الفاطميين والمماليك، وخاصة أثناء المواكب السلطانية والأعياد، ومنها عيد النوروز الذي كان يحتفل به آنذاك وفي القرن التاسع عشر كان أول عمل مسرحي عربي حديث قد افتتح في بيروت علي مسرح مارون نقاش عام (1847م)، وعرضت فيه مسرحية « البخيل المستوحاة من قصة موليير» ؛ لتبدأ أولى خطوات ، المسرح الحديث الذي كان في بداياته يعتمد علي الأعمال المترجمة، ثم أنتقل إلى العمل المسرحي المؤلف، والذي تطور خلال القرن العشرين بخطى سريعة حتى وصل إلى مستوى كبير ومحترف.



جماليات المكان

للولوج إلى فحوى دراسة جماليات المكان، مع تجنب الوقوع في مطب المتاهات التي تخلقها المصطلحات الفنية ، والفلسفية التي تنوعت تعريفاتها ، مما يربك عملية التلقي وإدراك المعني، نجدنا ملزمين بالإشارة إلى المفاهيم الأساسية التي تحكم الدراسة، وتحدد أطرها العامة، مثل مفهوم « الجمالية « ما يعنيه ذلك المصطلح، وما يقود إليه من أسئلة حول معني « الجمال «، « والجميل «، و» علم الجمال « التي تباين فهمها عند عدد من المفكرين والفلاسفة، فضلا عن التساؤلات التي لم تزل تشغل بال الباحثين، وتحظى باختلافاتهم، أسئلة مثل :

- هل الجمال نفعي أم غير نفعي ؟ .
- هل اللذة الجمالية مرتبطة بالذات أم بالموضوع ؟
- هل الجمال طبقي أم غير طبقي ؟
- ما علاقة الحس والحدس بالمواضيع الجمالية ؟

وأسئلة أخرى تستدعي الاطلاع علي آراء مفكرين وفلاسفة، مثل: برجسون، هيغل، جورج سانتيانا، هربرت ريد، سوزان لانجر، هربرت ماركوز.. إلا أننا لا نريد زج القاري في هذا المعترك ؟ لأن مجال بحثنا هنا، «جماليات المكان المسرحي تحديدا» وليست النظريات الجمالية للفن، يدعمنا في ذلك قول والتر بيتر: « الجمال، شأن جميع الخصال الأخرى التي تمثل أمام الخبرة البشرية ، مسألة نسبية، ويصبح تعريفها دون معني أو فائدة بالقياس إلى صفتها التجريدية « .

وبأن الجميل هو « ذلك الذي لدى الرؤية، يسر، أي: إنه يسر لمجرد كونه موضوعا للتأمل ، سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن ذاته « . كما قال بذلك الفيلسوف توما الاكويني، وبهذا يمكن للجمال ان يكون مجالا ذاتيا وموضوعيا في الوقت نفسه، وان

الجماليات هي الدراسة الفلسفية للموضوع أو الأثر الإبداعي الجمالي والفني، وتعنى بدراسة آليات تلقينا وإدراكنا لمعطيات الموضوع الجمالي ذهنيا وشعوريا، ولأن بنية المكان الفني عامل أساسي في خلق تأثيره الفني أصبح لازما علينا إدراك المعنى البنيوي الذي يدرس البُنى المكونة للموضوع ، والعلاقات التي تربط عناصره بعضها ببعض، والتي تنتج بالتالي نسقا بنيويا يحكم الإنشاء العام برمته ، ويمنح الموضوع وحدته الفنية وشخصيته وأسلوبه وتأثيره . ولهذا فإن بنية المكان عندنا لا تعني هيأته الخارجية، بل النظام الذي يحكم مفرداته ونسق العلاقات القائمة بينها، ولما كانت المفردات الأولية للمكان بصفاتها المنفردة كيانات يمكن لها أن تكون علامات

أو دلالات مستقلة، يصبح بإمكاننا الاستعانة بما تمنحنا إياه السيمولوجيا (علم العلامات) ، إذ يكون كل ما نراه ونسمعه علي المسرح علامة تنتج بتفاعلها وانتظامها، مع علامات مجاورة حقلا إعلاميا يتضمن كل ما هو مرئي أو مسموع في العمل الفني .

ويقسّم السيمولوجيون العلامات إلى أنماط مختلفة هي :

- العلامات الأيقونية: وهي التي تحاكي معناها أو تتمثله في شكلها، مثل :الصورة الفوتوغرافية .
- العلامات الإشارية: وهي ما يرتبط فيها الشيء بمعناه ، أو الدال بمدلوله ارتباطا سببيا منطقيا، مثل :ارتباط الدخان بالنار أو الغيمة بالمطر .
- العلامات الرمزية: وهي التي يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطا محكوما بالاتفاق، أو الاقتران الذي يكون بموجبها الهلال رمزا إسلاميا ، وغار الزيتون على الرأس رمزا للبطولة والزعامة والمجد، مع أن كلا الرمزين في هيأتهما الصورية لا يمثلان تطابقا تماثليا مع المرموز عكس ما هي عليه العلامة الأيقونية والإشارية .

وبينما تعمل الفنون المعمارية والنحتية علي إعادة إنتاج» الأبعاد الفيزيقية للواقع في الشكل والحجم ، والكثافة والمادة الخام المكونة للموضوع، وأيضا للعلاقة بين المفردات المكونة للموضوع وعلاقته بالفضاء المحيط به، يعمل فن المكان المسرحي علي الجمع بين فني الرسم والعمارة وفنون بصرية أخرى كالإضاءة والحركة، ويكون بذلك الحقل الفني الأكثر اكتظاظا بأنماط مختلفة من العلامات، ولأن لغة الفن الحديث في الغالب هي لغة

مفارقة للتماثل الواقعي، تتصدر العلامات الرمزية الإنشاءات المكانية المسرحية المعاصرة، ويأتي ذلك من تشابه آلية علاقتها بالمرموز بعلاقة الفن بالواقع، وللرمز خواص يجعله قريبا من آليات الخلق الفني، منها أنه تشكيل بصري يحمل دلالته لا من صورته الذاتية ، بل من ارتباطه بما يرمز إليه، وأنه يثير التداعي والتأويل، فضلا عن قدرته على التعامل مع الفضاء المحيط به، لإنتاج دلالات جديدة. فوجود غار الزيتون علي رأس ملك يرمز إلى دلاله مغايره عن ما يرمز إليه، عندما يكون فوق جسد طفل أو جسد تغطية الجروح.

وذلك يعيد الانتباه إلى أهمية التكوين البنيوي الذي يحكم العلامات، ويضعها في " نسق " تنتظم فيه بعلاقات فيما بينها ؛ لإنتاج حقل دلالي يتغير بتغير العلاقات، ذلك ما تشرحه الباحثة الامريكية ادث كيرو زيل في كتابها عصر البنيوية: " نسق من العلاقات الباطنة، المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل علي الأجزاء، له قوانينه الخاصة المواكبة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية، والإنتظام الذاتي علي نحو يقضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه وعلي نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات علي دلاله يغدو معها دالا على المعنى ".

وتوضح اديث كيروزين ما تعنية بالنسق هنا :لتتجنب الاشتباك مع مفهوم البنية مشيرة إلى تقاربهما ، غير أن النسق تميز عنها للتأكيد علي استقلالية الخطاب وبنائه عن أية حالات ذاتية ، أو موضوعية خارجة عنه عند محاولة فهمه أو دراسته، وحصر ذلك على دراسة نظام تساوق العلاقات العلاماتية ، وهو نظام يتصف بأن أجزاءه تفقد قيمتها المتعينة فيه إذا ما خرجت عن كلّيته المنتظمة، بعلاقات النسق الواحد وستأتي تقاربات تستدعي الإستعانة بذلك الفهم البنيوي بحكم إننا ندرس إنشاء بصرياً هو" المكان المسرحي "، الذي تتكون أبجديته من مفردات تكوينه البصري، مثلما تكّون المفردات اللغوية الوحدات التكوينية الأولى لبنية النص الأدبي الذي يدرسه " النقد البنيوي"، وهذا ما يجعلنا نستعير مصطلحات هذا المنهج في دراستنا للمكان المسرحي، بوصفه حقلا دلاليا علاماتيا تتحرك مفرداته في داخل انساق منتظمة، وتتحول دلالاتها وفقا لتحولات نسق الإنشاء المكاني في "العرض المسرحي "، وتغير علاقته بعناصر العرض الأخرى .

ولكن مصطلح المكان ذاته، تعرض للتنوع والتباين في اللغة والفلسفة والفن، مثله مثل :عدد من المصطلحات المعرفية التي تعرضت للتشابك، والغموض بفعل تعدد العلوم الإنسانية،

والطبيعية، وتداخل بعضها ببعض وتنقل المفاهيم الاصطلاحية بينها بشكل كبير .

-إذ أن هناك المفهوم الفيزيائي والهندسي الذي يتباين تبعا للنظريات الهندسية التقليدية والغير تقليدية، والمفهوم الفلسفي المتنوع، كما أنتجت الدراسات النقدية اصطلاحات مثل :المفهوم (السيكولوجي النفسي) و (السوسيولوجي الاجتماعي) للمكان وغيرها . ولما كان مسعانا محصوراً في المفهوم الجمالي للمكان فقد آثرنا تقصي حدود هذا المفهوم في اللغة ثم تتبع تنوعاته في الفلسفة للوصول إلى تحديد معني الاصطلاح المكاني في الفن جماليا تأسيسا على ما تقدم ذلك، لأن علم الجمال هو من بين آخر الاشتقاقات العلمية المأخوذة من الفلسفة منذ القرن الثامن عشر، حيث ظهر كتاب (استاطيقا) للفيلسوف الألماني (الاكساندر بومكا رتن 1714-1762) .

المكان في المفهوم الفلسفي :تباين مفهوم المكان وتنوع عند الفلاسفة الإغريق من حيث علاقته بالمفاهيم المحاذية له ، مثل الملا والفراغ، المحدودية واللا نهائية، كما آثرت فكرت العناصر الأربعة المكونة للطبيعة علي تفسير وفهم المكان حتى آتى لاحقا مفهوم الحركة والتغير عند هراقليطس .

أما الفيتاغوريون فقدموا تفسيرا رياضيا للمكان، معتمدا على الأعداد والقياس الهندسي للمساحة ، والأجسام، فيما عدا أفلاطون المكان حاويا وقابلا للشيء، وهو غير مستقل عن الأشياء ، بل يتجدد ويتشكل من خلالها، تأمل أفلاطون الفلسفي الذي اعتبر أن السطح الباطن الحاوي المماس للجسم المحوي هو المكان، وأشار أفلاطون إلى ما هو أهم من ذلك في دراسته المكان ، والعلاقة مع الأجسام الواقعة فيه بقوله: إن المكان مفارق للأجسام الموجودة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها .

ولا يسع هذا التمهيد الغور في متون الفلسفة للتعريف بما ورد فيها من تنويعات عديدة حول المفهوم الفلسفي للمكان ؛ لكن من الضروري الوقوف عند علاقة المكان بالأجسام المتمكنة فيه، لأنها تشكل مدخلا لفهم جماليات المكان بوصفه حاويا ومحويا معاً؛ وذلك ما ينطبق علي المكان الفني مجال بحثنا هنا، فهنا يقترب الفهم الفلسفي من الفهم الفني لأنه يؤكد ما يلي :

1 . إنا المكان يشترط الإحاطة بالجسم وحصره وعليه يكون سطحي الجسم الحاوي

والمحوي متلامسين، وذلك يمكن أن يفترض تطابق في الأبعاد بين المكان والمكين، وإن لم يكن ذلك ملزماً.

2. إنا وجود الأجسام في المكان هو الذي يجعلنا نحس بوجود المكان غير أن ذلك ينقضه أولئك الذين يؤمنون بأولوية المكان على المكين ولأن(الحيز المسرحي) لا يحيط بالأجسام التي يضمها إلى درجة التماس ولا تتساوى أبعاده معها تاركا مجالا فارغا بين سطحه وسطح الأجسام المكينة فيه ، وبينها بعضا لبعض لأن ذلك من الاشتراطات الفنية للتكوين البصري، فهو إذاً لا يتطابق مع المكان الذي يحدده الشرح الفلسفي للمصطلح، لكنه قد يقترب منه كتوصيف أولي عام وهنا يقترب من المعنى الذي تتداوله العامة التي تصف المكان بأنه " الشيء الحاوي للشيء كالكأس للشراب، والبيت للناس وبالجملة ما يكون فيه الشيء وإن لم يستقر عليه، وهذا هو المفهوم الوحيد الذي يفرق بين المكان والمكين ، ولا يشترط التماس ولا التساوي في الأبعاد؛ ولتوخي الدقة ينحو اللغويون والفلاسفة إلى استخدام مرادفات أخرى للمكان لا لتحديث صفاته، أو تشخيص تنويعاته وشكل علاقته بالمكين ومن بين تلك المرادفات التي يكثر استخدامها في الفلسفة كما في النقد الفني كمرادف للمكان مفردة الحيز .



الحـيـزوالمكـان

يقول التهاوني: « الحيز هو في اللغة الفراغ مطلقا سواء إن كان مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أو ناقصا عنه .. وفي أكثر كتب اللغة المكان « .

ويرد في تاج العروس: « وحيزها ما انضم إليها من المرافق والمنافع، وورد في معجم مصطلحات الفنون: «الحيز ليس ذلك الجسم الذي يشغله الشكل فقط، بل يممكن أن يكون أيضا بعدا بين الأشكال « .

ويتضح مما تقدم أن (الحيز) كمفهوم مكاني يتوافق مع معطيات الإنشاء المعماري والفني للمسرح وملحقاته، بما في ذلك سطح المنصة وفضائها ومرفقاتها، ويحقق الإشتراطات الفلسفية والفنية للمصطلح اذا ما شئنا استخدامه كمرادف لما تم التعارف عليه بالمكان والفضاء المسرحي .

ويبدو أن استخدام تعبير الحيز المسرحي أكثر ملائمة من الفضاء المسرحي في هذا الصياغ، لأن الفضاء صفه من صفات المكان المتسع، وقد يعني في سياقات أخرى المجال أو الفراغ الذي يعلو، أو يحيط بسطح المكان .

أما المكان في الفلسفة الحديثة فان مفهومه أكثر تعقيدا وتشابكا مما سبقه، ويتضح ذلك من خلال التعرف على أراء الفلاسفة: كانط، لنتز، برجسون، هيغل، شوبنهاور، صاموئيل الكسندر.... قد قدموا تنويعات متباينة للمكان بوصفه مفهوما فلسفيا.

■ **المفهوم الاصطلاحي للمكان في الفن المسرحي :**

قد يبدو مفهوم المكان في الدراسات الفنية أقل تعقيدا مما ورد في الفلسفة لكنه هنا أيضا كثير التنوع والتباين؛ لأنه محكوم بالتجربة الإبداعية، ولم يزل هذا الاصطلاح خاضعا لاعتبارات عديدة، منها تنوع حقول الإبداع الفينة ومناهجها وأساليبها وقد خضع تطور مفهوم المكان فنيا لمؤثرات كثيرة، منها : تطور العلوم الهندسية والفيزيائية ابتداءً من ظهور المنظور في

الرسم، وحتى ظهور النظرية النسبية، وغيرها من النظريات العلمية، والاكتشافات الطبيعية التي أسهمت بدورها بتطوير الأساليب والمناهج الفينة خصوصا في الفن التشكيلي وفن العمارة، وشكلت مفردات مثل: الفضاء ، والحيز، والفراغ ، عناصر مهمه في تشكيل المكان في الفن الذي لا يمكن ادراك معناه وتأثيره بدون تحليل ودراسة العلاقات المكانية القائمة بين وحداته المختلفة وإدراك المسافات والزوايا والاتجاهات، والكتل، والاحجام، والفراغات، وما إلى ذلك من عناصر التصميم الأساسية؛ ذلك أن كثيرا من عناصر المكان الفني تحتكم إلى اعتبارات هندسية أو فيزيائية وهذا ما يعبر عنه المفكر الروسي يوري لوتمان الذي يصفه بأنه: (مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ويتكون من مواد، ولا تتحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب فمادة العمارة مثلا ليست بهذا المعنى وحده، وإنما هي إضافة إلى ذلك نظام لعلاقات هندسية مجردة .

فالعلاقات المكانية تشكل بنية جمالية ودلالية وتحقق التمثل، والتعبير وفي الفن المسرحي تحديدا تكون للمكان ثنائية مترابطة في مكان العرض ومكان الحدث ، فهو مكان مركب إذ أنه في الوقت الذي يكون فيه حيزا معماريا مهيأ لحدوث فعلي التمثل والمشاهدة، فإنه يعني أيضا الإنشاء الفني الحاصل على خشبة المسرح للتعبير عن معطيات حسية وأخرى ذهنيه محضه فضلا عن أن مكان العرض هو جزء من عمارة شاملة تضم إضافة إلى المنصة المسرحية وملحقاتها صالة المشاهدين وملحقاتها، وهنا يشكل الطراز المعماري عنصرا أساسيا في تحديد شكل المكان وجمالياته فالعمارة المسرحية والديكور المسرحي يشتركان في تكوين مكان العرض، بحدود مختلفة قد تصل أحيانا إلى التلاحم فيشكلان حينها وحده مكانيه مركبه وتمتد جذور هذه الصلة بين المعمار والمنصة المسرحية إلى المسرح الإغريقي والروماني، حيث كان للمعمار دلالاته الأساسية في العرض وكان جزءاً من التشكيل العام للمكان المسرحي ودلالاته ، واستمر ذلك إلى العصور الوسطي كما في المسرح الكنسي والمسرح الليزابيتي حتى ظهور(مسرح البروسينيوم/ مسرح العلبة)، الذي وضع حدودا فاصله بين منصة التمثيل وصاله المشاهدين فضمرت العلاقة بين الطراز المعماري والمكان في العرض المسرحي حتى أعادت الأساليب المسرحية الحديثة تلك الصلة من جديد عبر هدم الجدار الرابع وإنشاء سياقات مكانية تجمع من جديد بين مكان الحدث ومكان العرض والمعمار.

■ المكـان المسـرحي :

وهو الحيز العام متضمنا كل التكوينات البصرية، والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من العمارة المسرحية والديكور المسرحي الواقعين ضمن صياغه مكانيه واحده ولهما تأثير جمالي مشترك كما أنه من الضروري التفريق في دراسة المكان بين مكان العرض وهو: المكان الذي تقدم فيه المسرحية، ومكان الحدث وهو: المكان النصي الذي يقترحه المؤلف أو تشترطه الحكاية .

يضم المكان المسرحي العناصر الأتية :

■ الحيز العام: المساحة والارتفاع .

■ الكتلة: بما في ذلك جسد الممثل ككتله متحركة وكتل الديكور .

■ الضوء واللون: بما يسهمان فيه من تشكيل بصري وحركة الضوء والمؤثرات البصرية.

■ الفراغ: بما يوحي فيه من علاقات بين الكتل ويسهم في التشكيل المكاني .

■ الحركة: بجميع أشكالها ومفرداتها كحركة الممثل والديكور والضوء .

■ الفعل الدرامي: فكل هذه العناصر تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، ويؤثر ويتأثر بحركتها وحسب هو نزل الذي يقدم مفهوما سينمائيا للمكان فإن " كل شيء على خشبة المسرح هو إشارة لشيء أخر وأن العرض المسرحي هو مجموعة إشارات ، عليه يكون المكان منظومة من الإشارات الدالة على حقائق موضوعية أو تداعيات ذهنية مما يعني أنه يمكن أن يكون معطى موضوعيا أو افتراضيا.

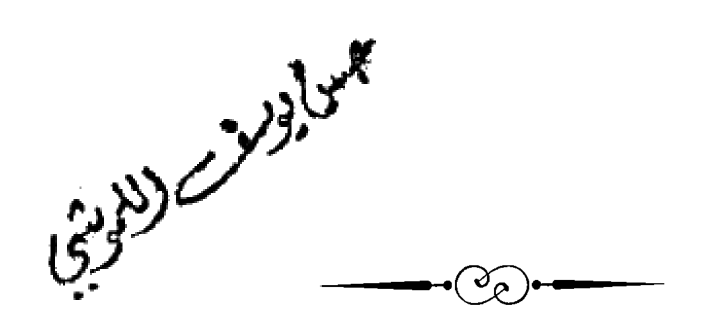
ويقول ياسين النصير عن خصائص ذلكما التنوعين المكانيين (تتلخص الأول في انه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع ان تؤثر عليه بما يماثله اجتماعيا وواقعيا أحيانا أما خصائص الثاني فهو ابن المخيلة التي تتشكل اجزاؤها وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد بعض خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم .

وتتنوع صيغات المكان المسرحي فتتخذ أنماطا متعددة، ومختلفة وفقا لتأثرها بالحضارة الخاضعة لها ومعطياتها الاجتماعية، الاقتصادية، التاريخية، العلمية، المناخية، وغيرها .

أما على صعيد الانشاء المكاني وبنيته الفنية والمعمارية فهناك تنويعات مثل: المكان المفتوح ، والمكان المغلق، والمكان المتصل، والمكان المشتت، والمكان الثابت، والمكان المتغير، والمكان الساكن، والمكان المتحرك ، وعدد آخر من الثنائيات المكانية رد لاحقا في متن الدراسة التطبيقية وهي غالبا تنويعات متصلة بالمفهوم السيكولوجي للمكان فيما تتصل أنماط وتنويعات أخرى بالسياقات الفنية والبنيوية للمكان وما ينتج عنها من تأثير دلالي وجمالي .

■ العلاقة بين المكان والزمان :

بين المكان والزمان علاقة متلاحمة، جعلت عددا غير قليل من الفلاسفة والمفكرين والفنانين يقرنون دراستهم لأحدهما بدراسة الآخر ؛لأنهما يشكلان ثنائية متصلة بالرغم من أن هناك اختلافا بين طريقة إدراك الزمن، وطريقة إدراك المكان حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة، لتوضيحها والتعبير عنها . ولقد استحدثت النظرية النسبية مفهوما جديدا لهذا الموضوع، يتمثل بمفهوم (المتصل المكاني) وبعد أن كان ينظّر للمكان من قبل على أنه (متصل ثلاثي الأبعاد) فإنه الأن شكل المكان والزمان في عرف النظرية النسبية متصلا، ومتصل واحدا رباعي الأبعاد (الطول، العرض، الارتفاع، الزمن) ، وهذا المفهوم هو الذي جعل العلاقة بين الزمان والمكان شرط ملزم لدراسة جماليات المكان المسرحي .



تصور للأدب والفن

إنه نشاط إنساني رفيع يستهدف التطهير الأخلاقي للإنسان وهذه النزعة الإنسانية تؤمن في السياسة بالديمقراطية، كأرفع صورة من صور الحكم ؛ ولعل شعارها هو قولة فولتير المشهورة: (أنت ضدي في الرأي ، ولكني أبدل حياتي في سبيل أن تعلن رأيك) .

وكان مما يؤلم هذا الجو من النفاق واللامبالاة الذي نعيش فيه، كأننا فقدنا أثمن ما نملك وهو الحاسة الأخلاقية .

كان العالم من حولنا مليئا بالكذب والقسوة والتفاهة التي تلبس قناع التحدلق والجدية، وكنت أتسأل، هل هذا هو العالم الذي كنا نحلم به ؟ وهل هذه التضحيات الجمة من قبلنا هكذا تكون نهايتها ؟ ومن هنا كان السؤال: (هل الشر والخديعة أصيلان في الكون ؟ ألا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا خوف أو قسوة أو تعذيب)، متي نخرج من هذه الأحبولة الملقاة حول أعناقنا ؟ .. احبولة العبد الذي يبدو كأنه غاية الحياة . فمتى نصنع للحياة معنى من خلال العلم والفن والفكر والصناعة ونتخلص من شداد الأفاق ممن وهبوا القوة دون الحكمة، والسلطة دون العقل والحب؟ .. فتلك هي أحبولة القسوة والامتهان .



عناصر العمل المسرحي الحديث

المسرح يتمثل عمله في خطاب ثنائي أو مزدوج ما بين المكتوب، أو المقروء (النص المسرحي)، والمعروض أو المشاهد على ما يسمي الركح (خشبة المسرح) .

العناصر الأساسية للعمل المسرحي تتلخص في الآتي :

- السينوغرافيا أو السينو لوجيا:
- تُعنى بالديكور وتنظيم الركح (الخشبة الدرامية) مادياً وتقنيا، وتهتم بتأثيثه، وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية متناسقة ومنسجمة، لتشكيل رؤيا الإخراج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق الركح (خشبة المسرح)، وهناك الكثير من التعاريف للسينوغرافية من بينها:

هي فن تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكم في شكلة بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث .

- وأيضا هي فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه علي استثمار، الصور والأشكال والأحجام، والمواد والألوان والضوء .
- وأيضا هي فن تشكيل المكان المسرحي ، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة، (وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغه الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام ، وبالإجمال، وتشكيله عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية، قصد توضيح معاني النص الدرامي وتفسير مؤشراته (السميوطيقية) ، والمرجعية وتنصب أيضا على الخلفية التشكيلية الواقمة علة (الركح أي خشبة المسرح)، وكواليسه وجوانية ، وأجنحته والجزئيات الثابتة، أو المتحركة فوق الخشبة من قطع أثاث وإكسسوارات، وصالة المسرح التي يتواجد بها الجمهور .

مميزات السينوغرافية الناجحة:

- أن تكون هادفه وتخدم العرض المسرحي والمشاهد على حد سواء .
- أن تكون شاملة ومنفتحة وتوائم المؤثرات السمعية والبصرية والحركية .
- أن تتسم بالجودة الجمالية والفنية .
- أن تكون مشّوقة وممتعة للمشاهد .
- أن تكون مؤثرة على جانب كبير من الدهش ؛ لتشد انتباه المشاهد .
- أن تكون كتابة ثلاثية الأبعاد (عرضاً وطولاً وعمقاً) .
- أن تتسم بالرسمية والإحائية والشاعرية والتناصية .
- أن تكون تجريبية وحداثية ومتسمة بالتناسق الدلالي .
- أن تتبع المشاهد من رغبات الممثل وقناعاته الجمالية، والتصويرية.

أن تستخدم التقنيات الحديثة والرقمية خاصة بما يخدم المؤثرات الفنية .

أنـواع السينوغرافية:

■ هناك نوعان من السينوغرافية من حيث المستوي الفني، فهناك السينوغرافية الكلاسيكية ؛هي التي تعتمد على ما هو تزييني ومظهري، وتتسم بفخامة الديكور وكثرة القطع التي تملأ خشبة المسرح، ووجود مجموعة من الإكسسوارت التي يستعين بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم التمثيلية، كما إنها تحاكي الواقع بحرفيه مباشرة أو غير مباشرة .

أما السينوغرافية التجريبية: فهي سينوغرافية شاملة تجمع بين تقنيات المسرح الفقير لدى كروتوفسكي وإستعمال الأيقونات البصرية السيميائية الموحية الدالة، والإستعانة بالموروث الشعبي، وإستعمال الرقص والغناء وجسد الممثل (كوليغرافيا والإستفادة من التشكيل وكل الفنون البصرية المتعلقة بالرسم، والنحت، والعمارة، والحفر، والجرافيت).

ويمكن الحديث عن أنواع عدة من السينوغرافية على مستوى التوضيح

فهناك سينوغرافية وظيفية وغير وظيفية وسينوغرافية ثابتة جامدة وسينوغرافية متحركة وديناميكية، تتسم بالحيوية وحرارة الصراع الدرامي والحياة المفعمة بالتوتر، كما يمكن الحديث على مستوى الوسائل عن: سينوغرافية فوتوغرافية، وسينوغرافية رقمية،

وسينوغرافيه مسرحية، وسينوغرافية كولغرافية، وسينوغرافية سنمائية، وسينوغرافية إذاعية، وسينوغرافية تشكيلية .

من حيث التأثير: نلقى سينوغرافية ذهنية عقلية، سينوغرافيا انفعالية وجدانية، سينوغرافيا حسية حركية.

من حيث ما هو فني وجمالي: هناك أنواع كثيرة من السينوغرافية حسب تنوع المدارس والاتجاهات الأدبية والمسرحية؛ إذ يمكن الحديث عن سينو غرافية واقعية، وسينوغرافية طبيعية، وسينوغرافية بيو ميكانيكيا وسينوغرافية فانطا ستيكيا، وسينوغرافية كروتسكية، وسينوغرافية شاعرية وسينوغرافية واقعية سحرية، وسينوغرافية رمزية، سينوغرافية سريالية، وسينوغرافية تكعيبية، وسينوغرافية تجريدية، وسينوغرافية تراثية، وسينو غرافيه فارغة أو صامتة، سينوغرافية سوداء، وسينوغرافية أسطورية ميتلوجية، وسينوغرافية طقوسية/ دينية، وسينو غرافيا عبثية، وسينو غرافيا وثائقية تسجيلية وسينوغرافيا جسدية، وسينوغرافيا رقمية إلكترونية.

من حيت المكونات والعناصر: هناك سينوغرافيا الصوت، الموسيقى ، الحركة، الجسم، الكلمة، الإضاءة، اللون، الأشياء، الأزياء، التلقي، المكان / الصالة .

هناك أنواع أخرى من السينوغرافيا في مجالات أخرى (المعارض، الرقص، الكرنفال، الألعاب).



الإخراج المسرحي

الإخراج المسرحي هو تحويل النص المكتوب إلى عرض، وهو يعتبر كقراءة تانية أو إعادة صياغة.

التأليف للنص المسرحي من خلال رؤية فنية تطبيقية وفكرية يقوم بها المخرج المسرحي ؛ لتوائم عرضه بطريقة تشد المشاهد .

الإخراج هو أساس العمل المسرحي برمته، مهمته الأساسية نقل المسرحية من المكتوب إلى المعروض انطلاقا مما توافق مع السينوغراف أو كاتب المسرحية، وعليه يقوم معظم العمل ؛غير أن هذا النقل يتطلب منه التفاعل مع عدة مساهمين في العمل، كالممثلين والمنتج والتقنيين.

وهنا يقوم المخرج برسم الخطوط العريضة للإخراج ويركز على الفصول فصلا فصلا، والمشاهد مشهداً مشهداً في المرحلة الأولى، وفي المرحلة الثانية يقوم المخرج بتناول وتدريب وربط عمل الشخصيات الرئيسية والمشاهد الهامة، ثم يقوم بالعمل ذاته بإعداد وتدريب الشخصيات الثانوية على المشاهد الثانوية ثم تأتي بعد ذلك مرحلة ربط المشاهد لتكوين الفصول ثم تأتي مرحلة ربط الفصول ببعضها لتكوين المسرحية أو العمل المسرحي المتجه نحو العرض . ثم تأتي مرحلة تكوين الديكورات واختيار المؤثرات الفنية من إضاءة وصوتيات لتلائم العرض تتلوها مرحلة اختيار الملابس المرحلة الأخيرة من الإعداد وتسمى (الفلاج) ويقوم فيها الطاقم المشارك في العرض بتدريباته مرفقا بجميع المؤثرات الفنية والملابس المختارة

- الإنتاج المسرحي: هي الجهة التي تتولى عملية إنتاج وتبني العمل المسرحي وتتحمل مسؤولية (تمويلة، وإظهاره، والقيام بالترويج الملائم له، وتحصد في النهاية ريعه، وقد تكون شركه خاصة أو مؤسسة عامة أو جهة تابعة للدولة).

- الشخصيات أو الممثلون الذين يقومون بالعمل المسرحي وينقسمون إلى ثلاثة أنواع حسب طبيعة الدور وتأثيره في الحدث المسرحي:
- ممثلون رئيسيون: يقوم عليهم الحدث المسرحي الرئيسي، وتنطبع عليهم القيم الظاهرة والخفية للحدث، وهما إما (كوميديون) يصلون إلى موضوع ما يطلق عليه القيمة . أو مأسويون (تراجديون) لا يصلون إلى موضوع ما يطلق عليه القيمة .
- ممثلون ثانويون: هم الذين يتأثرون بالممثلين الأساسيين، ولا يقوم عليهم الحدث، وهم عادة يتغيرون .
- ممثلين سطحيون: هم عادة عابرون لا يتأثرون ولا يؤثرون .

1. **البنية الفنية للمسرحية:** لكل مسرحية بنيتها الفنية المخصوصة، لكن توجد بنيه معيار تشمل (الاستهلال والوسط والنهاية)،

وهذه البنية قد تختل في كثير من الأحيان، كما توضح ذلك بعض المسرحيات التجريبية الحديثة التي لم تعد تومن بضرورة ولزوم الخصائص التقليدية للعمل المسرحي حيث قد نجد، علي سبيل المثال، نفي للعقدة أو النهاية في المسرحية .

2. **الحوار:** هو النقاش الذي يدور بين الممثلين، ويؤدي إلى تنامي الحدث الرئيسي وتطور الصراع الدرامي ، أي نمو اختلاف وجهات النظر بين الممثلين في قضايا محدده، ومنه تنمو القصة حتى النهاية أي نهاية الصراع، وينبغي للحوار استنادا إلى ذلك أن يكون حول قضية متنازع فيها ، وذا طابع جدلي برهاني حجاجي، وإلا لما كان حوارا مسرحيا .
3. **الحدث:** يعد شبيه بالأحداث اليومية، إلا أنه يفضلها باعتباره يؤدي إلى الصراع الدرامي ضرورة، وهو الموضوع أو القصة التي تعالجها المسرحية، وتتخللها بطبيعة الحال قيم اجتماعيه وسياسيه وغيرها يريد المخرج والكاتب إيصالها إلى المتفرج وتختلف القصة بحسب نوع المسرحية وطبيعة الروية إلى العالم.
4. **الصراع (الدرامي)** :هو أساس بنية المسرحية الجدلية ولهذا يسمي العمل المسرحي بالدراما وينتج الصراع عن طبيعة الحدث وتفاعل الشخصيات في التعامل معه، بناء على الحوار الذي يجمعها واختلاف وجهات النظر حول الموضوع وتنازع

أفكاره ومواقفه بصدده فلا مسرح بدون صراع .

5. **الحركة والإثارة**: المسرح قائم على حرية المثلين داخل الركح وحركاتهم يمكن ان تميز فيها بين حركات الأعضاء، التي تنسجم مع طبيعة الفعل المسرحي والموقف، وحركات الإيماءات حيث يستعمل الجسد الإنساني استعاريا للتعبير عن هذه المواقف المتعددة، وتشير الإثارة إلى طبيعة الحركة وتمييز (الموقف والحدث والزمان)

6. (**الديكور**): يرتبط الديكور بتأثيث فضاء المسرحية للإيهام بالواقعية حيث تنسجم طبيعة الخشبة مع طبيعة الحدث المسرحي والزمان والمثلين ويحال إلى الديكور في المسرح المكتوب عن طريق الإرشادات .

7. **الإرشادات**: تتعلق بكل العبارات التي تكون بين قوسين أو مزدوجتين في العمل المسرحي المكتوب، تشير إلى الزمان أو الحركة أو الفضاء وهي بذلك مساعد للمخرج في نقل المسرحية من الكتاب إلى البصري

8. **الفضاء والزمان**: لكل مسرحية حيز زمني وحيز فضائي تشير إليه عناصر تأثيث الخشبة، وتساعد في ذلك الإنارة وطبيعة الديكور والحركة، فالفضاء هو كل ما كان دال في المسرحية بحيز أحداثها، كما أنه يؤثر في القيم وفي تحديد الوقائع ونميز في الفضاء بين الفضاء الطبيعي العادي وفضاء المسرحية، إذا كانت هذه الأخيرة تحتاج إلى أفضية تناسب طبيعة الأحداث المعروضة، أما الزمن فهو الذي يسيج الأحداث وقتيا وتكون له علاقه بنفسية المثلين وطبيعة الاحداث ويمكن التمييز فيه بين الزمن الفيزيائي العادي والزمن النفسي، والزمن المسرحي تبعا لطبيعة الحدث .

9. **اللباس** (الإكسسوار): نميز هنا بين الزي واللباس العادي، فالزي له دلاله متعلقة بطبيعة الحدث والزمن والفضاء والرؤية إلى العالم والأشياء وقد يضاف إلى الزي لمسات واكسسوارات في علاقتها بالشخصية والموقف توضح طبيعة الاحداث والافضية والازمنة التي تعبرها المسرحية وتلوح بالقيم الإيديولوجية التي يريد المخرج أو الكاتب إيصالها إلى المتفرج المتلقي أو القارئ.

10. **المشهد**: يعتبر المشهد مسرحية مصغره ضمن البنية الكبرى للعمل والمسرحية

هي جمع عده مشاهد، وكل مشهد بنية مستقلة بذاتها تربطها علاقات متضافرة وطيده مع جميع المشاهد المكونة للبنية العامة للمسرحية .

11 . **الموسيقي التصويرية** :ترتبط بالجينيرك، وبتتبع احداث المسرحية اذ يمكن من خلالها التوصل إلى طبيعه الوقائع من حيث (سرعتها وقيمتها واختلافها سلبا وإيجابا)، كما أنها تساهم في دفع الرتابه عن الحوار المسرحي .

21 . **(الجينيريك)** :يتعلق بتحديد جميع المساهمين في العمل المسرحي، خصوصا عند الإخراج التلفزيونية، في بداية المسرحية وفي نهايتها، وترافقه موسيقي تصويريه في اغلب الاحيان .

13 . **التقنيون**: هم جنود الخفاء في العمل المسرحية، منهم المصورون ومهندسو الصورة والصوت والحركة والإنارة والقائمون بأعمال، والأزياء والمكياج والاكسسوار، إن هذه العناصر تتضافر في بناء العمل المسرحي، والتمييز بينها إلا يكون الا اجرائيا وحسب، فلا يمكن للمسرحية ان تكون فقط فضاء أو مشهدا أو حدثا أو غير ذلك، بل هي جميع هذه العناصر التي تعد أساس أبي الفنون برمته، بالرغم من التغيير الذي أصبحنا نعرفه اليوم في هذه الأسس مع مبادرات المسرح التجريبي . ونلاحظ أن المسرح انطلاقا من هذه العناصر، يستجمع مكونات فنون جميلة متعددة أخرى كالسينما والتشكيل، والقصة ، والرواية، والشعر، والموسيقى، وغيرها .



أنواع المسرح العربي

تتعدد أشكال الفرجة المسرحية العربية بحسب طرق الإتباع والإبداع فيه فقد عرفنا أن المسرح العربي في أوله اقتباس لكن مع إعادة النظر في الجدور التراثية للمسرح بدأ كثير من المسرحيين يميلون إلى توظيف التراث في اعمالهم المسرحية بينما اخرون يعمدون إلى الاقتباس من الغرب أو كتابة المسرحيات وفق الشروط والمقاييس الغربية في الإبداع المسرحي .

- **المسرح الاحتفالي**: يقوم هذا النوع علي استحضار الموروث سوء إن كان أدبا أو تصوفا أو سيرا شعبية أو أساطير وخرافات وقد يستلهم مجموعة من الشخصيات التراثية ويحييها في العصر الذي نعيشه اليوم، ويقابل بينها كما يفعل رواد المسرح مثل مخرج مسرحية امرؤ القيس وعنترة (في المرايا المكسرة)، وابن الرومي في مدن (الصفيح) ، يمثل هذا النوع في المغرب الطيب الصديقي، وأحمد الطيب الأعرج .
- **المسرح الذهني**: يرتبط هذا النوع بصراع الأفكار ذهنيا حيث لا يمكن ان يعرض مادام موغلا في التجريد، يمثله في الغالب (توفيق الحكيم) .
- المسرح الفردي: يقوم علي تمثيل شخصية واحده لمجموعه من الادوار، حيث يقوم فرد واحد بعرض المسرحية كلها ، (يمثله في المغرب عبدالحق الزروالي).
- **المسرح الميمي**: يستند إلى استعمال الجسد استعاريا في استنطاق المشاعر والأفكار من دون الالتجاء إلى التعبير اللفظي .
- **المسرح الغنائي** : (مسرح الرحابنه وفيروز) وهو من أشهر المسارح الغنائية في الوطن العربي والعالم (ومن أهم مسرحياته التي وصل عددها إلى اكتر من خمس عشرة مسرحية من تأليف وتلحين الأخوين رحباني، ووضيع المسرحيات بين نقض

الحاكم والشعب وتمجيد البطولة والحب)(البتراء، يعيش يعيش، لؤلؤ) .

- **مسرح الحكواتي**: اشتهرت به القدس وسمي مسرح الحكواتي المقدسي (هو عبارة عن حاكي الحكايات وحوله جمهور وهذه الحكايات في الغالب تصف الشجاعة والبطولة في سبيل المقاومة والدفاع عن الأوطان وكان هذا المسرح قد أغلق عدة مرات من قبل الاحتلال الإنجليزي ثم الإسرائيلي وسمي أيضاء بالمسرح المقدسي المقاوم.
- **مسرح الحكواتي** عرف في ليبيا حديثا من خلال المبدع الفنان يوسف خشيم وله نشاط في الداخل والخارج
- **مسرح المرتجلة**: يرتبط موضوعيا بقضايا المسرح أو المسرح داخل المسرح وجعل قضايا هذا الفن ضمن الحدث الرئيس كما في مسرحية (عطيل والخيل والبارود) لعبد الكريم بن رشيد .
- **المسرح التجريبي**: يقوم على الجرأة وهدم المبادي التقليدية للعمل المسرحي، كعدم الاهتمام بالبنية الفنية التقليدية والتصرف في الموضوعات والمواقف .
- مسرح العبث: هو اللا مسرح قد ساد هذا المسرح التوجه العبثي في الحياة إذ لا شيء أصبح قائما علي أساس، ومنه لابد للمسرح من أن يمثل هذه الحياة العبثية في جميع تمفصلاتها فقد نجد المسرحية من دون ممثلين أو بلا خشبة، أو قد تتجاوز عناصر الركح (الخشبة) .
- **مسرح الدومي و خيال الظل**: موجهان اساساً للقصد التعليمي للأطفال في الغالب (شخصياتهما في الغالب كرتونية أو بهلوانية) .

يلعب المسرح أخيرا عدة وظائف بالإضافة إلى وظيفته الاساسية بحسب المقصدية من كل مسرحيه كالوظيفة الترفيهية أو الدعائية الجماهيرية عبر التحريض على ايدلوجية معينه أو الجمالية حيث أن المسرح من الفنون الجميلة التي تخلق المتعة الجمالية بالأساس وتعد هذه الوظيفة مهمه الفن كيفما كان والوظيفة التعليمية والتوعوية والادبية وتيسير تمثيل بعض قضايا المجتمع (اجتماعيه سياسيه اقتصادية اي التعرض بالنقد للسلبيات ومهمه المسرح التأكيد على حرية الفرد وإبرازها والتأكيد علي العدالة الاجتماعية) .

■ **أنواع المسرحيات :**

المسرحيات (الأنواع والأشكال): للإشارة إلى ما طرأ على الأدب المسرحي من تفرعات عبر تاريخ المسرح العالمي . واقدم تعريف للأنواع المسرحية يعود إلى الفيلسوف الإغريقي « أرسطو « في كتابه « فن الشعر « الذي كان لشروحاته في نظرية الآدب منزلة القانون لقرون طويله في الغرب، وفي المناطق التي تأثرت بثراته المسرحي، ونتيجة ضياع قسم كبير من الجزء الثاني من « كتاب فن الشعر « لم يتبق –عدا بضع جمل عن الكوميديا « الملهاة « – سوء القسم الذي ركز فيه أرسطوا على التراجيديا « المأساة « لكن منظّري الآدب منذ صعود الحضارة اللاتينية «روما « استكملوا ما ضاع من « فن الشعر « بوضع شروحات للملهاة تمتل النقيض التام للمأساة . وكان العنصر الرئيسي في استنتاجهم يتركز حول الانتماء الاجتماعي للشخصيات، في كلا النوعين ، فإذا كانت شخصيات المأساة من النبلاء فشخصيات الملهاة حتما من عامه الناس . وستتبع هذا التحديد المركزي نتائج أخرى على صعيد الموضوعات ، بحيث يكون موضوع المأساة جليلا وأفعالها بطوليه ، وموضوع الملهاة مأخوذ من الحياة الخاصة اليومية .

أما الأسلوب في المأساة فيكون ساميا رفيع اللغة، وفي الملهاة عاديا مضحكا وساخرا وفيما يخص الخاتمة تم تحول جدري يطرأ على الفعل.

في المأساة، يتحول به مصير البطل من الهناء إلى الشقاء، ويكون الحال على نقيض ذلك في الملهاة، استند المنظرون في استنتاجاتهم لهذه المعايير .

إلى نماذج الأعمال المسرحية في كلا النوعين ، والمتوافرة منذ مشاركات اسخيلوس، وسوفوكليس، وأو ربيديس ، وأر يستوفانس. من الكتاب في المسابقات التي كانت تنظمها وتمولها ممالك المدن الإغريقية مرتين سنويا، ويحضر الجمهور عروضها مجانا، وكانت إدارة المسابقات تحتفظ في إرشيفها بنسخ من المسرحيات التي قبلت للمشاركة، وكذلك من التي لم تقبل وبعد إنهيار نظام ممالك المدن واحلافها بدخول المقدونيين إلى اليونان تراجعت تقاليد المسابقات المسرحية، وصغرت حجوم المسارح الجديدة، كما تراجعت كتابة المأساة، وهيمنت الملهاة الجديدة بموضوعاتها الفردية البعيدة عن الاهتمام بالشأن العام والقضايا الكبرى، وصارت المسرحيات تعرض في مناسبات مختلفة ولجمهور يدفع ثمن بطاقة الدخول حسب

ما كان جلوسه في المدرج ومع التطور اللاحق للمسرح تم وضع قواعد صارمة تحكم بناء الدراما، ومنها قاعدة الوحدات الثلاثة(الفعل، الزمان، المكان) التي كان لها دور وتأثير كبير في تطور المسرح الفرنسي في أثناء القرن السابع عشر وأدت صرامة هذه القواعد إلى تطرف معيقا للتطور المسرحي لا أصل له عند أرسطو ولا في النماذج المسرحية التي بنى عليها استنتاجاته، مما أدى في المرحلة اللاحقة إلى صراعات وخلافات، ذات طابع جمالي من جهه ، وسياسي أيديولوجي من جهه أخرى للخلاص من طغيان هذة القواعد، (في فرنسا نفسها، واسبانيا وألمانيا والنمسا) أما في انكلترا فإنها لم تأبه لهذه الصراعات بسبب انفصالها المبكر عن الكنيسة الكاتوليكية وتطورها صناعياً واقتصادياً وسياسياً، على نحو مختلف عن بقية مناطق أوروبا الغربية، ولهذا يمثل المسرح الاليزابيتي في عصر مارلو، وشكسبير استثناء لافتا، وتطورا رياديا على صعيد موضوعاته وبنيته ولغته، وفي عدم انصياعه لأي قواعد مفروضة مسبقا على الإبداع المسرحي شكلا ومضمونا .

وعنما رفع مذهب «الكلاسيكية « شعار الالتزام بقواعد أرسطو المزعومة حول المأساة والملهاة، والذي روّج له في فرنسا كل من الاديب والمنظّر بوالو، والكردينال رئيس الوزراء ريشليو اضطر بعض كبار مسرحي المرحلة إلى تبرير سماتهم الفردية على صعيد الإبداع على انها تفرع بسيط من الأصل وليس نبتا جديدا، كما فعل كورني في « معركة مسرحية السيد « ولم يكن هذا النبت غير الجديد في الواقع سوى أنه كتب تراجيكوميديا، تخالف القواعد في ظرف سياسي غير ملائم، علماً أن بلا وتوس كان قد كتب أول تراجيكوميديا في تاريخ المسرح في القرن الثاني قبل الميلاد وشرح أسبابه في مقدمة .

مسرحيه « امفيتروو « التي جعل فيها بعض الآلهة والأبطال تقدم على أفعال دنيئة في حين ، يحافظ البشر العاديون على شرفهم ومواقفهم بصلابة نادره، ومازالت هذه المسرحية تلاقي نجاحا ملحوظا في بعض المسارح العالمية حتى اليوم ، ويمكن القول أن المسرحيات الرعوية في عصر النهضة هي امتداد لنوع التراجيكوميديا باسم مغاير وفي بيئة مختلفة، هي « الريف بدلا من المدينة « وما الملهاة الدامغة في فرنسا نحو منتصف القرن الثامن عشر سوى استمرار لهذا النوع أيضا ، ولكن في أجواء البرجوازية الصاعدة في المدينة، وتعبير عن ألام افرادها في صراعهم الاجتماعي والاقتصادي لتثبيت موطئ أقدامهم التراتبية المجتمعية مع محاولات خجولة للتطلع إلى مواقع أعلى، تستدعي ضحك

الارستقراطية وسخريتها غالباً وتستدر بعض دموعها على البطل البرجوازي أحيانا.

وقد حدت تلك القواعد الصارمة في المسرح مجال الحركة الذي سمحت به مأساة عصر الباروق للموضوعات .

البرجوازية، إذ بقيت هذا المأساة ممثلة لمسألة الانتماء الإجتماعي لأبطالها وما يرتبط بذلك من معايير الموضوع والأسلوب والخاتمة التي تبرز المقولة وتأكدها وعندما يكون بطلها من البرجوازية الصاعدة التي صارت مكانتها في البيئة المجتمعية ملموسة، فإن أفعاله يجب أن تقارب أعمال الشهداء وفي حيز الأخلاق الرفيعة وحسب وقد ساعدت جدلية عمليه التأثير والتأثر المتبادلين بين الأدب والفن والمجتمع على تطور مأساة عصر « الباروك» إلى مأساة برجوازية مما أدى بالضرورة إلى تراجع مسالة الانتماء الإجتماعي ، اذ صار الانسان البرجوازي في حياته الخاصة، بوعيه بقيمة وأسلوب تفكيره وسلوكه، «بطلا تراجيديا « .

ندا للبطل الارستقراطي، كما عند الفرنسي « ديدرو « والألماني « ليسنغ» .

وفي القرن التاسع عشر اتخذت قواعد ومعايير « فن الشعر»، مسارا محضاً شكليا، لتصب في نهاية المطاف في كتب تعليم» الدراما « مثل كتاب: (تقانات الدراما) .

أما على الصعيد المسرحي العملي، وتحت تأثير مسرحيات عصر شكسبير فقد تطورت أشكال مسرحية جديدة كل الجدة، بحيث لم تعد تستوعبها نظرية « فن الشعر « وتطوراتها حتى القرن الثامن عشر فقد أحلت الحركة الإبداعية (الرومنسية) عبقرية المؤلف على نحو قطعي محل سلطة القواعد النظرية . فانطلاقا من إلهامه المبدع والضرورة التي تمليها المادة الدرامية التي اختارها لموضوعه ، على المؤلف المسرحي أن يبتكر فعلا دراميأ واسع الآفق، حقيقيا، ومتعدد الأشكال .

يمزج السامي بالوضيع كما في الواقع المعيش، حسبما ورد في مقدمة « كرومويل « التاريخية للكاتب الفرنسي الرومنسي « فكتور هوغو، » وغدت هذه المقدمة احد البيانات الأدبية الرئيسية للحركة الرومنسية .

أما الحركة الطبيعة التي امتدت بين نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، فقد جعلت من واقع البيئة الإجتماعية المعالجة في العمل المسرحي دليل للكاتب ومرشده الوحيد لتشكيل مادة درامية ومنذ بداية تلك المرحلة يلحظ في الدراسات النقدية، المسرحية انزياح في

استخدام مصطلحات محددة، ترتبط بتاريخ نظرية «فن الشعر «، إذ تراجع في هذه الدراسات استخدام مصطلح النوع ليحل محله مصطلح الشكل ولا سيما أن أدوات التعبير والتشكيل ووسائله التي كانت حتى ذلك الوقت حكرا على « الملحمة « قد تسربت بتسارع كبير إلى الأشكال الدرامية الجديدة ؛ لتصب على نحو خاص في القرن العشرين . في تيار (المسرح الملحمي) الذي عد النقيض المطلق للمسرح الدرامي التقليدي، وذلك حتى ظهور تيار «مسرح العبث « بحسب التعبير في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، مع بيكيت ويوينسكو وغيرهما ، هذا التيار الذي قوض كل ما تبقي من نظرية « فن الشعر» ليعتمد بدلا منها في العرض المسرحي

« **المحاكاة التهكمية الساخرة لغة ومضمونا وأسلوب عرض:**

وإذا كان ممكن حتى سبعينات القرن العشرين تمييز بعض الاتجاهات أو التيارات، أو المدارس المسرحية في الكتابة النصية المعاصرة، كما في حال المسرح الوثائقي مثلا، الذي قادة بضعة كتاب في مختلف بلدان أوربا الغربية والشرقية، مثل بيتر فايس في السويد ورمون غاتي من فرنسا وورلف هوخوت في ألمانيا، ولا يسما بجهود المخرج المسرحي ارقين بيسكاتور في برلين الذي تبني أعمال هذا التيار وأوصله إلى التأثير السياسي الفعال عالميا ؛ فإنه لم يعد بالإمكان منذئذ، على صعيد تطورات الكتابات النصية الحديثة، تصنيفها وفقا لمراحل أو معايير محددة فقد تلاشى التقارب الأسلوبي أو المنهجي أو الفكري الفلسفي بين الكتاب، ليسود محله تنوع لا يحصى من البصمات الفردية المتباينة فالكاتب البلوني الأصل سيلاقومير مثلا يستعصي على أي تصنيف معروف في النقد المسرحي، ومثله كثير في جميع أنحاء العالم، وليس في الغرب فحسب .

لا يمكن تطبيق نظريه « فن الشعر الغربية « على الإنتاج المسرحي في بقيه أنحاء العالم ذات التقاليد المسرحية العريقة، كما في الهند والصين واليابان واندونيسيا مثلا، وذلك للاختلاف الجذري في المفاهيمالدينية والفلسفية والحياتية، على الرغم من التقارب النسبي في أساليب التعبير الفني في استخدام الموسيقى، والرقص والغناء والتمثيل، في العرض المسرحي فالفن المسرحي في الهند والشرق الأقصى كان دائما شانا خاصا، لم يرتبط بالمعبد أو الدول أو الأمير، مثلما كان حال المسرح الغربي قرونا طويلة «فكتاب ناتيا شاسترا بهاراتا .

المذاهب المسرحية

● **المذهب الكلاسيكي:** (وهو مذهب الكتابة الأرستقراطية الرفيعة الموجهة للصفوة المثقفة المؤثرة من المجتمع الأوروبي في العصر الحديث، يبلور المثل الإنسانية المتمثلة « في الخير والحق والجمال « وهي المثل التي لا تتغير باختلاف المكان والزمان والطبقة الاجتماعية ، ومن أشهر المسرحيات الكلاسيكية الحديثة « فيدرا والاسكندر للأديب الفرنسي راسن « .

● **المذهب الكلاسيكي الحديث .**

● المذهب الرومانسي: (الرومانسية أو الرومانتيكية مذهب أدبي يهتم بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر واخيله مع فصل الادب عن الأخلاق بإطلاق النفس على سجيتها والاستجابة لأهوائها).

● **المذهب الطبيعي:** (هو الشيء المنسوب للطبيعة ، الطبيعية كما خلقها الله الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة، والتي يصنعها المجتمع بالغالب بما يتواضع عليها من تقاليد وآداب وما يسنه من شرائع وقوانين وما يقيمه من معاهد للعلم ومنشآت للفنون وما يبتدعه من أصول الذوق العام، والأدب الطبيعي هو الذي يحدثنا عن هذه الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة ولا شك ان الأخوين دي جو نكر . ادمون، وجول هما مبتكرا المذهب الطبيعي في الأدب الفرنسي .

● **المذهب الواقعي:** (بعد أن ضعف ريح المذهب الرومنسي في فرنسا، وفي كثير من أمم أوروبا وأمريكا عندها اشتاق الناس إلى أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية، وبالفعل أخذ القصاصون العظماء أمثال ستندال وبلزاك، وفلو بير في فرنسا ودي فو وفيلدنج في انجلترا يكتبون القصص الواقعية الممتعة للجمهور الذي اقبل عليها بشغف في المسرح وفي القراءة) .

● **المذهب التعبيري**: (تقنيه وطريقه للتعبير عن ما يعتقده الكاتب المسرحي بانه يشكل الحقيقة الباطنة في المسرحية (نماذج من المسرح التعبيري مسرحيه " الآلة الحاسبة مسرحيه القرد كثيف الشعر " (ليوجين أونيل مسرحية حياة الانسان " لاندر بيف ") .

● **المذهب الرمزي**: (الرمزية في المسرحية ضرب من ضروب الرومانسية اكثر شهرة واقل استغلاقا من العاطفية والرمزية فن رفيع يكرهها الحكام ويعتبرونها تحمل في طياتها البلاء والأذى نماذج من المسرح الرمزي " مسرحيه بيت الدمية " و" البطة البرية " "لابسن " والمسرحيات الأخلاقية " مسرحية موطن الحبيب " لا بتس " .

إن المذاهب المسرحية هي نفس المذاهب الأدبية التي تحمل نفس الأسماء والصفات .

■ **المذاهب الفلسفية** :

● المذهب العقلاني :هو اتجاه فكري يرى أن العقل هو المصدر الأول للمعرفة.

● المذهب التجريبي .

● المذهب البراغماتي .

● المذهب الوجودي .

● المذهب الماركسي .

■ **المذاهب الفنية (التشكيلية)**:

● المدرسة الكلاسيكية .

● المدرسة الواقعية .

● المدرسة الرومانسية .

● المدرسة الوحشية.

● المدرسة التكعيبية .

● المدرسة التجريدية.

● المدرسة السيريالية .

● المدرسة المستقبلية .

المذاهب المسرحية: (التأسس وأبرز الشخصيات)، يعد الكاتب اللاتيني جيليوس هو أول من استعمل لفظ الكلاسيكية على أنه اصطلاح مضاد للكتابة الشعبية في القرن الثاني الميلادي .

■ وتعد مدرسة الإسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية القديمة التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه الإغريق دون محاولة الابتكار والإبداع.

■ وأول من طور الكلاسيكية: الايطالي بوكا تشيو " 1375/1313م". فألغى الهوة بين الكتابة الارستقراطية والكتابة الشعبية، وتعود له أصول اللغة الإيطالية المعاصرة .

■ كما أن رائد المدرسة الانجليزية " شكسبير " 1616/1564م. طور الكلاسيكية في عصره ووجه الاذهان إلى الأدب الايطالي في العصور الوسطى ومطلع عصر النهضة .

■ اما المذهب الكلاسيكي الحديث في الغرب فإن المدرسة الفرنسية هي التي أسسته على يد الناقد الفرنسي نيكولا بوالو 1711/1636م. في كتابه الشهير " فن الأدب " الذي ألفه 1674م حيث قنن قواعد الكلاسيكية وابرزها للوجود من جديد ولذا يعد منظر المذهب الكلاسيكي الفرنسي الذي يحظى باعتراف الجميع .

■ ومن أبرز شخصيات المذهب الكلاسيكي في أوربا بعد بوالو:

■ الشاعر الانجليزي جون أولد هام 1773/1653م. وهو ناقد أدبي ومن المؤيدين للكلاسيكية، الناقد الألماني جوتشيهد 1766/1700م. والذي ألفَ كتاب " فن الشعر ونقده " الأديب الفرنسي راسين 1639 / 1699م. كاتب مسرحي اشهر مسرحياته " فيدرا والإسكندر"، الاديب كورني 1606 / 1673م. وأشهر مسرحياته " البخيل – طرطوف ." ، الاديب لافونتين 1621 /1695م. الذي اشتهر بالقصص الشعرية وقد تأثر به احمد شوقي في مسرحياته .

■ المذهب الكلاسيكي الحديث أسسته المدرسة الفرنسية على الافكار والمبادي التالية:

■ تقليد الأدب اليوناني والروماني في تطبيق القواعد الادبية والنقدية، وخاصة القواعد الآرسطية في الكتابين الشهيرين " فن الشعر وفن الخطابة لأرسطو " .

■ العقل هو الأساس والمعيار لفلسفة الجمال في الادب، هو الذي يحدد الرسالة الاجتماعية للأديب والشاعر، وهو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة.

■ الادب للصفوة المثقفة الموسرة وليس لسواد الشعب، لأن أهل هذه الصفوة هم أعرف بالفن والجمال، فالجمال الشعري خاصة لا تراه كل العيون.

■ تكمن قيمه العمل الأدبي في تحليله للنفس البشرية والكشف عن أسرارها بأسلوب بارع ودقيق وموضوعي، بصرف النظر عما في هذه النفس من خير أو شر.

■ الرومانسية أصل كلمتها من: رومانس ومعناها قصة أو رواية تتضمن مغامرات و خيالية ولا تخضع للرغبة العقلية المتجردة، ولا تعتمد الأسلوب الكلاسيكي المتألق وتعظم الخيال المجنح، وتسعى للانطلاق والهروب من الواقع المرير، ولهذا يقول بول فاليري "لابدا أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية "

■ **التأسيس وأبرز الشخصيات :**

● بدأت الرومانسية في فرنسا عندما قدمت عام 1776 م. ترجمات لمسرحيات شكسبير إلى الفرنسية، واستخدمت الرومانسية كنقيض للكلاسيكية.

● ويعد الناقد الألماني فيريدريك شليجل أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية.

● ثم تبلورت الرومانسية كمذهب أدبي، وبدأ الناس يدركون معناها الحقيقي التجديدي وثورتها ضد الكلاسيكية .

● وترجع الرومانسية الإنجليزية إلى عام 1711م. ولكن علي شكل فلسفة فكرية .. ونضجت الرومانسية الانجليزية علي يد « توماس جراي، ووليام بليك .

● وفي ايطاليا ارتبطت الرومانسية بالأدب السياسي عام 1815م. وأصبح اصطلاح رومانسي في الأدب يعني لبراليا (اي: حر أو حرية) في السياسة .

● المفكر والأديب الفرنسي جان جاك روسو 1788/1712م. ويعد رائد الرومانسية الحديثة .

المسارح الأثرية في المدن الليبية

■ صبراتة:

إذا قلنا إنه يوجد في ليبيا نوعان من المسرح، كل منهما ينتمي إلى أحد المسارح الأثرية، فمن المنطقي أن نجد في المدن الليبية التاريخية عموما أحد أو كلا النوعين، وهذا ما سنجده في مدينه صبراتة فالمسرح الاعتيادي ذو المنصة يقع عند ساحل البحر، على مسافة 230مترا فقط، ويروى انه شيّد بين القرنين الأول والثاني من ميلاد السيد المسيح.

وفي الوصف ، أنه من جهة البحر توجد منصة المسرح، وهي كالمعتاد مستطيلة الشكل أبعادها 36×7م، يتقدمها المكان لجلوس جوقة الموسيقا؛ والتي تنخفض قرابة 150 سنتمتر عن مستوى المنصة .

ويتصدر المنصة صدر المسرح الذي يرتفع إلى ثلاثة طوابق، كل منها فيه 36 عموداً من الرخام، تُفيد في تنظيم هندسة الصوت، وقد أصاب بعض هذه الأعمدة والطوابق التلف .. وينفتح على المنصة خمسة أبواب لدخول وخروج الممثلين وتؤدي بالطبع إلى حجراتهم خلف صدر المسرح (الكواليس) ويرتقي إلى المنصة بسلمين .

أما المسرح المدرج: يقع شرق المسرح الاعتيادي على أرض صخرية منبسطة على شكل دائري، حيث ترتفع مدرجات المشاهدين، بينما حلبت المسرح منحوتة في باطن الأرض.

■ لبـدة:

وفيها أيضا مسرحان اكتشفا حتى الأن، أحدهما اعتيادي والآخر مدرج .

■ طلميتة:

ويذكر أن فيها أربعة مسارح من الطراز الأثري مما يدل على المدى الحضاري، الذي عرفته ووصلت إليه هذه المدينة.

1. **الملهى**: (مسرح الأوديون) ويقع جنوب مكان متحف طلميتة الأن وهو من نوع المسرح الاعتيادي، يتألف من خشبة المسرح مستطيلة الشكل أبعادها (13×4 م) ، ولها خمسة مداخل . -مدرج المشاهدين هو عبارة عن صفوف حجرية مرصوفة علي جدار الحوض.

2. **المسرح المدرج**: بني في القرنين الأول والثاني الميلادي ولا يبتعد في مواصفاته عن المسارح المدّرجة في صبراتة ولبدة.

■ **قورينـة** (شحات): وفيها أربعة مسارح .

- **مسرح البرلمان**: يقع جنوب الفورم، وهو مخصص لاجتماعات الحاكم مع أعيان المدينة .
- المسرح الروماني: ويقع غرب الفورم وهو من المسارح الاعتيادية.
- مسرح السوق .
- المسرح المدرج :وهو مثل مسرح صبراتة ولبدة.

■ **سـوسـة:**

ولها مسرح من المسارح الاعتيادية 14*4.5، عند ساحل البحر، أما مكان المشاهدين فهو مدرج، يقع قبالة البحر منحوت في الصخر، وعدد صفوفه 28 صفاً.



الجذور المسرحية في ليبيا

لاشك أن الليبيين القدماء عرفوا أنماطاً مختلفة حضارية من موسيقى وشعر، ورقص، ومعمار، ونحت، ويشر المؤرخون إلى أن الليبيين قد عرفوا الرقص الغنائي الديني منذ قرابة عشرين قرناً قبل ميلاد السيد المسيح ، ويرون أنه قد انتشر في العهد البونيقي (1200 _146) قبل الميلاد، العديد من ضروب الفنون، وقد استمرت هذه الفنون عبر مراحل تاريخية مختلفة مؤثرة ومتأثرة بمن حضر في الغزوات من غزاة ومهاجرين مثل: (الرومان ، الإغريق وصولا إلى الفتح الإسلامي) .

ولم يكن للعرب معرفه سابقة ببناء المسارح، إلا أن الثقافة العربية عرفت مجالس السمر والحلقة والراوي (الحكواتي)، وفن المقامة كل ذلك كان بدون أدنى شك يشكل استعراضاً فنياً تقدم فيه الفصول الهزلية والأغاني والرقص، والألعاب الشعبية، ومن ضمن الصور والظواهر ما كان يقدمه خيال الظل، ولعل ابن دانيال الموصلي أول عربي حاول قدر استطاعته في ذلك الوقت (القرن السابع الهجري _ الثالث عشر الميلادي)، فيقول الدكتور محمد مندور عن فن محمد بن دانيال « لم تكن البابات تمثل في دور تابته معده لذلك بل في خيام متنقله، من الخيش أو أحواش تسور بالخشب وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ضلالها على الستار والعرائس من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل ، وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال، وبفضلها يحرك تلك العرائس حيثما يشاء، ووفقا للمقتضيات والحوار الذي يلاقيه صاحب الخيال القابع خلف الستار، فيسمعه المشاهدون، ويرون الصور المتحركة التي تصاحبه، وقد طور محمد ابن دانيال خيال الظل وأدخل في المقامة العربية المعروفة في الآدب العربي في إطار فني، وبذلك ربط ابن دانيال بين مسرح خيال الظل وفن المقامة العربية وهي التي كانت محور

جلسات الحلقة والسمر العربي القديم .

وبالتالي: إن المقامات شكلت بدايات لظاهرة مسرحية شكلت البذور لمسرح عربي، فكان أهم ما حققه هذا الربط الذي كان جوهريا ولازما في تأصيل الفن المسرحي في التربية والثقافة العربية .

وفي العراق يعد مسرح التعزية الذي يقوم على عروض مأساة كربلاء وألآم الحسين، عرضاً يشارك فيه الجمهور مشاركة وجدانية ومادية، ويجمع العرض بين الاحتفالات العامة والمواكب ومظاهر تعذيب النفس وتمثيل الحوادث التي أدت إلى مقتل الحسين .

■ المسرح في طرابلس :

- بُنِيَّ المسرح في طرابلس في رواق الخمري قرب سيدي درغوث
- مسرح الميريامين: من أهم مسارح طرابلس وأكبرها وشيّد عام 1920م .
- مسرح عالم المسرح (االبواليتياما) .
- مسرح الحمراء .
- مسرح الحميراء .
- مسرح الودان .
- مسرح الكاتدراتية .
- مسرح كاتانيا .

■ الفرق التمثيلية في ليبيا تأسست فرقة مكتب الفنون والصنائع :

- أول مسرحية من أعمالها بعنوان: (وديع الحاج فيروز الخرساني) والتي كانت تركز علي عدالة المسلمين في القضاء وعلي القيم الأخلاقية وقامة هذه الفرقة برحلة إلى بنغازي والمرج في شهر أكتوبر 1946م وقدمت عروضا مسرحية فيها، وفي سنة 1948 تأسست فرقة الشباب الاستعراضية .
- وأسست الفرقة القومية عام 1951م ، وقدمت مسرحيتين هما « اعتراف ونكران اعتراف « . ثم عادت بعد توقف عام 1953م لتقدم مسرحية « ولد الهدى»
- فرقه العهد الجديد تأسست سنة 1952م

- الفرقة الليبية الحديثة 1954م.
- فرقة النجم الفضي تأسست في 1958م.
- المسرح الوطني في طرابلس تكونت الفرقة له عام 1966م بإسم المسرح القومي وهي تتبع للهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية .
- وفرقة مسرح مصراتة (المسرح الوطني بمصراتة)، وقدمت عدداً من الأعمال المسرحية ظهرت فرقه الزاوية للتمثيل عام 1973م .

■ المسرح في بنغازي:

- ظهرت في بنغازي فرقة الشاطئ 1926م،
- فرقة الجيل 1945م .
- فرقة الشباب 1962 م، واندمجت عام 1972م مع فرقه الفن المسرحي في بنغازي لتكون معها فرقة المسرح العربي .
- في عام 1968م تكوّنت فرقة المسرح العام التي تتبع المعهد التجاري الخاص لصاحبه خليل الكوافي .
- أما في درنه فإننا بجد أن بداية المسرح فيها كان عام1926م عندما قدم الفنان محمد عبد الهادي الذي رجع من بيروت مسرحية (خليفة الصياد) ، في طبرق ثم قدمت في درنة مرة ثانية .

واذا كان المسرح في درنة وطبرق قد بدأ مع مسرحية الفنان محمد عبدالهادي، فإن هذا الفنان يعد بحق هو فارس المسرح الليبي في المنطقة الشرقية ، وإذ كانت أول فرقه مسرحية في المنطقة الشرقية هي تلك الفرقة التي كوّنها في طبرق عام 1926م كما أسس هذا الفنان فرقة هواة التمثيل الدرناويه، وقدمت أول عمل لها «هارون الرشيد « هو من الفنانين الذين أسسوا الحركة المسرحية وهو من مواليد درنة 1891م ذهب إلى بيروت وعاد منها سنه 1926م، وعمل في المسرح في درنة حتى وفاته عام 1952م .

ومن الفرق التي تشكلت فرقه جمعية عمر المختار، وتشكلت فرقه تحمل اسم الفنان محمد عبدالهادي عام 1961م، واستمرت في نشاطها حتى عام 1968م وفي ما تلا ظهرت فرقة المسرح الوطني بدرنة عام 1969م.

● فرقه سبها للتمثيل عام 1970م .

وفضلا عن هذه الفرقة المسرحية التي ذكرنا، برز النشاط المسرحي في العديد من الجمعيات والنوادي، ففي طرابلس (نادي العمال _ نادي الاتحاد_ نادي الاهلي المصراتي، وفي بنغازي جمعية عمر المختار) .



رواد الحركة المسرحية في ليبيا

● **الفنان محمد عبدالهادي:**

ولد في درنة عام 1828م، من أسرة فقيرة الحال وتلقى تعليمه في "إحدى الكتاتيب" ويعتبر مؤسس أول فرقة مسرحية في المنطقة الشرقية وانتقل إلى رحمه الله عام 1953م، وقد تم تكريمه في يوم الفن الذي أقيم في درنة عام 1973م، ومنح وسام فنان الشعب .

● **الفنان الشاعر إبراهيم الأسطى عمر :**

ولد بدرنه عام 1904م ودرس، أيضا في أحد "الكتاتيب" ويذكر أنه لم يدخل المدرسة، بل ثقف نفسه بنفسه وكان ضمن العناصر التي ساهمت في دعم الحركة المسرحية .

● **الفنان الدكتور مصطفى العجيلي :**

ولد في مدينة طرابلس عام 1916م ودرس في أحد: الكتاتيب " ايضا ثم دخل مكتب الفنون والصنائع، وسافر إلى ايطاليا وحصل على درجة علمية في مجال الفنون الشعبية وبعد تخرجه ساهم في تأسيس فرقه الفنون والصنائع للتمثيل والموسيقي سنه 1946م، قد ساهم مساهمه فعاله في إثراء المسرح بمسرحيات ألفها (الولد العبيط . مالية عصمان . غرام الملوك . عبد الرحمن الناصر . حلاق بغداد) ، كما متل وأخرج عدة مسرحيات .

● **الشاعر احمد قنابة:**

أحد أهم الرواد الذين وضعوا حجر الأساس في مسيرة المسرح في مدينة طرابلس .



المسرح الليبي بعد 1969م

ففي عام 1969م تكونت فرقه المسرح الوطني في بنغازي ودرنة ومصراتة وفي عام 1970م ، تأسست فرقة المسرح الوطني في اجدابيا وسبها وأقام قسم رعاية المسرح بإدارة الفنون والآداب .

المهرجان المسرحي الأول في 1970/9/1م وأقيم مهرجان آخر في عام 1972م، ثم أصدر قسم رعاية المسرح لائحة تنص على تنظيم المهرجان الوطني للمسرح (أي: يقام كل سنتين)، واتسعت الجولات الفنية التي تقوم بها الفرق الأهلية وفرق المسارح الوطنية الرسمية أي إلى المدن والقرى الليبية ، كذلك إلى المشاركة في المهرجانات المسرحية العربية في تونس، مصر ، سوريا، الكويت، وساهم معهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقى في تقديم الخبرات والمعارف لدارسي فن المسرح ، كما تم الاستعانة بالخبرات المصرية من ممثلين ومخرجين وعلى رأسهم (عمر الحريري، عبد البديع العربي)

وفي عام 1972م قدم الأستاذ عبدالله القويري مسرحية (الصوت والصدى)، التي تدور حول سؤال المعرفة وهي ذات طابع ذهني (فلسفي) وكذلك مسرحية (الجانب الوظيفي) ، وكتب المهدي أبوقرين مسرحية دريعة الشيطان وكتب عبد الكريم الدناع مسرحيته المشهورة (دوائر الرفض والسقوط عام 1971م)، والتي بعد عرضها علي المسرح في ليبيا والجزائر أودع السجن ومسرحيات أخرى قدمها الكاتب عبد الكريم الدناع (سعدون، باطل الأباطيل، المحنة، العاشق)، وفي جميع هذه المسرحيات كان المؤلف يعبر عن وعي وطني وقومي مقدماً صورة صادقة على جهاد الليبيين ضد الاستعمار الإيطالي في مسرحية سعدون .

ويؤلف عبد الحميد الصادق المجراب عدة مسرحيات (البوكشاش، الانتهازي عام 1975م)، وقدم قبلها عام 57-58 م، (الصبر باهي، المتشرد ، لو تشرق الشمس في

الليل، من الأرض إلى الأرض، سبب بسيط، أصابع الاتهام) ويقدم الأزهر ابوبكر حميد عام 1971م:

(وتحطمت الأصنام، السماسرة، الأرض والناس، دولاب الملابس وحجرت المكياج 1975م يوم الهاني، نقابة الخنافس 1976م)

كما نذكر من الرعيل السابق السيدة الفاضلة خديجة الجهمي ، وكل من الأساتذة الفنانين الكبار محمد شرف الدين الطاهر، القبايلي عمران المدنيني ، مختار الأسود، ومصطفى الأمير، وسالم أبو خشيم والمخرج القدير حسن التركي، والمخرجان الزروقان في طرابلس ومصراتة، كما لا يفوتنا ما قدمه الدكتور الفنان: أحمد إبراهيم الفقيه الذي كان علامة مميزة في الحركة المسرحية الليبية منذ أن كان عضوا في المسرح القومي ثم مديراً لمعهد جمال الدين الميلادي 1971م، ومدير إدارة الفنون والآداب بوزارة الإعلام والثقافة وكان قد أسس فرقة أهلية مسرحية عام 1959م كما ألف واخرج للمسرح ومثل فيه، ففي عام 1972م قدمت مسرحية غنائية بعنوان (هند ومنصور)، (ومسرحية زائر المساء)، (ومسرحية صحيفة الصباح) وهذه المسرحيات من تأليفه وإخراجه، وفي عام 1976 كتب عبدالرحمن حقيق الزنجي الأبيض .




الفصل الثاني

المسرح المدرسي

يعتبر نشوء المسرح المدرسي في ليبيا واحدة من أهم الخطوات التي دفعت المسرح نحو التطور لهوات التمثيل من الطلبة، وأشرف على تأسيس المسرح المدرسي عدد من كبار الأساتذة الآفاضل :(عبدالله مصطفى الترجمان ، جمعة قاجة، إبراهيم زادة، علي أبو قرين، عبدالله آدم، والشاعر المبدع عبدالسلام المختار،)، ومن أشهر المسرحيات التي قدمها المسرح المدرسي (سنمضي في الطريق، وطني عكه، مغامرة رأس المملوك جابر، شعب لن يموت) ، وقد قام الفنانان الكبيران عبدالله آدم، وفؤاد حافظ العشي، بوضع الموسيقى التصويرة والغنائية لأكثر من فرقه قدمت أعمالاً غنائية مسرحية ناجحة (فرق مدرسية)، وفي العموم لابد من القول أن المسرح المدرسي في ليبيا شكل مدرسة خرّجت العديد من الأجيال المسرحية والثقافية والفنية ، التي ساهمت في الحركة الثقافية الإبداعية الليبية .



رواد المسرح العربي

- **مسرح توفيق الحكيم: (توفيق الحكيم رائد المسرح الذهني)**

ولد توفيق الحكيم في 9 أكتوبر سنة 1898 م في الإسكندرية .

أعمال توفيق الحكيم: ويعد توفيق الحكيم من رواد الآدب العربي، والمؤسس الأصلي لفكرة المسرح الذهني التجريدي، حيث أسهمت مؤلفاته الروائية والمسرحية في إثراء المكتبة العربية الحديثة، وخصوصا في القرن العشرين للميلاد، ولا زالت مؤلفاته ذات اهتمام للباحثين والقراء، درس القانون في فرنسا، واستغل فرصة دراسته للقانون ودرس المسرح الفرنسي ، وبعد إكمال دراسته في فرنسا اهتم بمتابعه الآدب العالمي ، وساهم ذلك في دعم موهبته في الكتابة الروائية والمسرحية .

رواد المسرح الذهني: يعتبر الإنتاج المسرحي الأدبي لتوفيق الحكيم من أهم الإنتاجات الأدبية في فن المسرح في العصر الحديث، مما جعله في مقدمة الكتّاب المسرحيين في العالم العربي ، وتميز توفيق الحكيم بأن معظم كتاباته المسرحية من أجل القراءة فقط ؛ لذلك لا يمكن تمثيل العديد منها ، ومن هنا سميت طريقته في الكتابة المسرحية بإسم المسرح الذهني ، لاقت أعمال توفيق الحكيم المسرحية اهتماما مثل: (أهل الكهف، شهرزاد، براكاسة، و مشكلة الحكم، بجمليون، سليمان الحكيم، الملك أوديب، الأيدي الناعمة، إيزيس، الصفقة، لعبة الموت، أشواك السلام، رحلة للغد، السلطان الحائر، يا طالع الشجرة، الطعام لكل فم، شمس النهار، الورطة، مصير صرصار، مجلس العدل، الدنيا رواية هزلية، الحمير، هذه المسرحيات)، توفى توفيق الحكيم في عام 1987م بعد أن ترك هذا الكم الهائل من الروايات والقصص والمسرحيات (رحمه الله)، لقد كان عملاقاً في عالم عمالقة الآدب المحلي العربي و العالمي .

● **مسرح الدكتور يوسف إدريس:**

ولد يوسف إدريس في عام 1927م ، وتخرج من كلية الطب سنة 1952م ، ويعتبر من أشهر كُتاب القصة القصيرة.

انضم يوسف إدريس في سنة 1961م إلى المناضلين الجزائريين في الجبال ، وحارب معهم معارك استقلالهم ستة أشهر، وجرح في هذه المعارك ثم رجع إلى مصر، وقد صار صحافيا معترفا به حيث نشر روايات، و قصص قصيرة، و مسرحيات وفي سنة 1969م ، نشر مسرحية (المخططين) منتقد فيها نظام عبدالناصر ثم كتب مسرحية العسكري الأسود ثم مسرحيات (ملك القطن ، جمهورية فرحات، اللحظة الحرجة، الفرافير، المهزلة الأرضية، البهلوان، أصابعنا تحترق).

و انتقل إلى رحمة الله بعد أن قدم للثقافة العربية ما قدم، وخاصة في مجال القصة القصيرة ، وأذكر بالذات رائعته (كوم اللحم) التي اعتبرها النقاد أعظم ما كتب في القصة القصيرة في القرن العشرين على المستوى العربي، وكان مناضلا مثقفا قاتل بالكلمة والبندقية، عروبيا مخلصا ولم يمنعه ذلك من نقد نظام عبدالناصر من خلال مسرحية (المخططين) الذي كتبها عام 1969م، ومنعت من النشر ومن تمثيلها على المسرح واصطدم بالرئيس السادات عندما ارتد على الخط القومي وهادنا إسرائيل العدو الأول للأمة.

● **مسرح سعدالله ونوس :**

ولد سعدالله ونوس في 27 مارس 1941م، وهو صحفي وكاتب مسرحي سوري .

مسرحياته: (قصة الدم، عندما يلعب الرجال، جثه على الرصيف، مأساة بائع الدبس الفقير، حكاية جوقه التماثيل، لعبة الدبابيس، الجراد، المقهى الزجاجي، من أجل 5 حزيران (م1968)، الفيل يا ملك الزمان 1969م، مغامرة رأس المملوك جابر 1971م ، الملك هو الملك 1977م، رحلة حنضلة من الغفلة إلى اليقظة ، الإغتصاب 1990م، منمنمات تاريخية، ملحمة السراب، يوم من زماننا م1995، الأيام المخمورة،

لقد خلّد المسرح السياسي سعدالله ونوس بعد هزيمة 67م من خلال مسرحيته الشهيرة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، ومسرحية الفيل يا ملك الزمان، وحتى بعد

إصابته بالسرطان ظل يقاوم في أوائل التسعينيات لم يستسلم له، عاد إلى الكتابة بعد فترة توقف طويلة وقدم أعظم أعماله ومنها (منمنمات تاريخية، الليالي المخمورة، طقوس الإشهارات والتحولات).

وقد حاول سعدالله ونوس دون وجل أو خوف من السطات في سوريا ومصر خلخلة الواقع العربي المهزوم بعد 67م وواقع الاستسلام بعد 73م ، فلم يأبه للوظائف في مجال الثقافة والمسرح ، رغم أنه تولى العديد منها وكرمته معظم الدول العربية واستمتع المواطن العربي الذي يبحث عن الفكر المسرحي الناضج الذي يمس حياة المواطن ولا يهادن السلطة .

● مسرح صلاح عبد الصبور :

ولد صلاح عبد الصبور في سنة 1931م، ورحل عن دنيانا أغسطس 1981م، وكان رحمه الله ملئ السمع والبصر وبعد ما يزيد عن ثلاثين عام من رحيله المفاجئ لا يزال (رحمه الله)، أكبر شاعر في مصر بعد شوقي وهو سيد المسرح الشعري بلا منازع مع عزيز أباظه وشوقي. أهم مسرحياته (مسافر ليل، الأميرة تنتظر، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك 1973م، الحلاج وهي أشهر أعماله) ، وترك لنا الشاعر العظيم أهم مايعتز به المواطن العربي في المسرح الشعري ، لأننا نعتبر ان الشعر هو ديوان العرب، فكم من قضية عجزت صور الآدب الأخرى عن تجسيدها وجسدها الشعر .

● المسرح الشعري لأمير الشعراء أحمد شوقي :

وأهم مسرحية شعرية له « كيلو باترا « .

● المسرح الشعري للأستاذ عزيز أباظة: (مسرحية قيصر، زهراء) .

لقاءات مفتوحة مع عدد من:

كتاب المسرح العالمي (والفن التشكيلي)

أجراها الصحفي التونسي»

خالد النجار».

أنت تراجيدي كالغربيين؛ إذ يبدو أن الحس المأساوي بالعالم أساسي في الإبداع لديهم ؟

■ زاووكي: لست حزينا، انا عادي . لدي حالات تمر علي السطح، في العمق .انا فرح (كاتب وفنان تشكيلي صيني) .

1 . ماذا تعرف عن العرب ؟

■ زاووكي: ذهبت مرتين إلى المغرب . كانت الزيارة الأولى سنة ست وخمسين، والثانية منذ خمس سنوات، أعرف جيدا انجازات العرب في السيراميك، والحضارة العربية الاسلامية تثيرني . اعرف ان الرسام الألماني بول كلي والرسام الفرنسي ماتيس تأثرا بهذا العالم العربي، وقد جئت هذه المرة تونس لأرى صديقي جاكلين داود، ولوران غسبار، الألوان والظلال من بين الأشياء التي احسستها هنا، هندسية السيراميك العربي الذي يعطي الاحساس باللانهائي الهندسي .

2- من تعرف من الرسامين العرب المعاصرين ؟

■ زاووكي: لا اعرفهم . انا أعيش في باريس . اذهب أحيانا إلى نيويورك وكثيرا ما اذهب إلى معارض الاصدقاء، وبقية الوقت للعمل.

تكاد الصين تنفرد بغياب أساطير خلق العالم . أساطير بدايات الخليقة، ما تأثير ذلك على رؤيتكم للوجود ؟

■ وهنا تدخل لوران غسبار، وقال: لأن الصين أرضية واقعية . وتابع زأووكي: رغم الثورة اعتقد ان الشعب الصيني سيظل الشعب الصيني . لقد ظلت الصين _ وفي العمق

_ عائلة كبيرة، وستظل الصين هي الصين، ماذا اقول ؟ كان عندنا شاعران: لي بو، وتوفو . كان توفو اكثر إلتزاما، أما لي بو فهو شاعر الشعر . عندما يحب صخرة يقف أمامها ويظل يمجدها هناك شاعر آخر مهم من عصر الأسر الخمس هو بوكيويي. الإبداع عسير الفهم .

■ آرمون غاتي :

المسرح في المدينة، والميتارفيزيقا في الشاشة ارمون غاتي مخرج مسرحي وكاتب سينمائي مثقف، له أدوار في الفكر والسياسة، فوضوي وأسد بأجنحة قوية . كتب أكثر من خمسين مسرحية، صدرت في ثلاثة مجلدات عن دار فيرديبيه للنشر . نال جوائز عديدة عن مسرحياتة وأفلامه في كان وفي برلين . من مسرحياته: " السمكة السوداء ، وثلاث عشرة شمسا في شارع القديس بليز، والحصان الذي انتحر بالنار، والمتاهة الأولى " ، وغيرها كثير وطاف في العالم، اعتقل، وحكم عليها بالإعدام أيام الحكم النازي، ساهم في كل معارك أوروبا: من المقاومة ضد النازية إلى مايو (1968م)، إلى جماعة الجيش الإيرلندي التي منحته جائزة . ورغم ذلك حافظ آرمون غاتي على التوازن الدقيق والصعب بين الإنتماء الايديولوجي والتطلب الجمالي ، و في بكين كانت له حوارات مع ماو تسيتونج حول الممارسة المسرحية ؛ وفي بكين أحب امرأة وكتب لها قصائد هايكو باللغة الصينية حسب مقتضيات العرف الغزلي الصيني . قال لي _ ونحن جالسان في ذاك المقهى الشرقي الداكن بين النارجيلات البلورية المزينة بصور سلاطين ال عثمان بطرابيشهم الحمراء القانية، وتحت ضوء النيون الأخضر: " كنت أستيقظ اخر ليل بكين لأكتب قصيدة الهايكو متصارعا مع كلمات وإيقاعات الشعر الصيني الصارمة "، ثم عقّب: " لأنك اذا ما أحببت امرأة صينية فلا بد أن تبوح لها شعرا، فإذا ما استجابة لك شعريا مرة أولى وثانية، يعني ذلك ان العلاقة ترتبت " .

بلحظه أطلع إلى المشهد فينتابني إحساس حاد بأننا ممثلان داخل مسرحيه سريالية، كل مادتها جاهزة: مكان نصفه داكن ونصفه أخضر عمارة كولونيالية، نحاس النرجيلات وبلورها اللامع . عرب وبربر ويهود وصينيون، وآرمون غاتي جالس أمامي مثل: روحاني بلباس أسود يتلو آخر مانفيستو للفوضويين في الباساج، حي اليهود الكولونيالي بتونس . نغادر المقهى نسير في صباح تونس الخريفي، انفصل عنه في الشارع ثانيه أنسى فيها

حضوره، أستعيد كل تدفقاته حول المسرح الجديد الذي هو نقيض المسرح، أستعيد قصصه عن مأوتسيتونغ، عن جون فيلار، عن الليندي، عن شارل ديغول الذي هاتف في منتصف الليل إلى أندري مالرو، هو الذي ينام في العاشرة، ليسأله عن مشكلة الرقابة مع آرمون غاتي، عن بابلونيرودا " ذاك الشيلي المتغطرس كما يراه غاتي ، " يتحدث عن صديقة ناظم حكمت بكثير من الحنين والشاعرية .

وعن كاتب ياسين يقول: " ذهبت إليه حتى الجزائر، وجاء معي إلى باريس، تعاشرنا عشرين سنة، وفي بيتي كتب رائعته " نجمة " عندما مات رافقنا جثمانه من فرنسا إلى الجزائر ، ليدفن في أرضه فأوقفونا في المطار ومنعتنا السلطات الجزائرية نحن _ اصدقاءه _من الدخول ومن تشييعه إلى مثواه الأخير ."

■ من جون فيلار إلى ماوتسيتونغ :

في معسكرات الإعتقال تهجيت أبجدية المسرح الأولى هناك ينهار الإنسان من الداخل، وذات يوم جاء ثلاثة رهبان لإنقاذ أرواحنا، وكتبوا لنا مسرحية يقع نصها في ثلاث كلمات، هي تصريف لفعل كان في أزمنته الثلاثة الماضي، والمضارع، والمستقبل :" كنت ، أكون، وسوف أكون ، " وبدأنا نرددها . بعدها بأربعين سنة أدركت كلمات أولئك الرهبان الثلاث ؛ أجل ؛ قضيت أربعين سنة لأفهم هذا النص المكون من ثلاثة كلمات والذي يعني أن المسرح معركه في الوجود الواقعي، أن يقول الإنسان عمقه الإلهي . اما عن بداياته الأولى في المسرح فيذكر آرمون غاتي: الرجل الأول الذي أخذني إلى عالم المسرح ، والذي منعني فيما بعد من مغادرته هو" جون فيلار"، كان جون فيلار ابي الروحي، وهو الذي اصعدني للمرة الأولى إلى الخشبة ثم استمر في التعامل معي، والرجل الثاني هو: ايرفي بيسكاتور المخرج الألماني ومؤسس المسرح السياسي، معهما اشتغلت فترة من الزمن داخل منظومة محدده، بعدها التقيت بصديق كانت لي معه حوارات محدودة في الزمن بسبب التباعد الجغرافي، فقد كان يقيم في بكين وانا في باريس، وليس من السهل أن ألتقيه باستمرار لكنني كلما ذهبت إلى الصين _ وقد وضعت حولها مجلدا كبيرا، اذهب لزيارته في بيكين، ونقضي سهرات نقاش معا، هذا الصديق كان شاعرا كبيرا ربما تكون سمعت بإسمه، اسمه "ماوتسيتونغ"، ألا تعرفه ؟ يضحك . ويواصل ماوتسيتونغ هو الذي منحني مفتاح هذا المسرح الذي أمارسه اليوم، وكان ذلك في اثناء حواراتنا الكثيرة، في إحدى المرات _

وكان معنا الشاعر الصيني الكبير ايتسينغ، وفي أثناء النقاش- إلتفت ماو، وقال لإيتسينغ: اسمع ايتسينغ في اللحظة التي تجد فيها الإجابة عن السؤال من يخاطب من في المسرح ؟ لحظتها يكون عملك قد اكتمل . في تلك للحظة قلت في نفسي: ربما أن هذا الماوتسيتونغ على حق . وتأملت هذه الفكرة طويلا، وعندما رأيت ماوتسيتونغ بعد ذلك _ بسنتين، في الفترة التي كان إيتسنغ يهيئ فيها عمله المسرحي حول الكمونة قلت له: أنتهى الأمر، المسرح _ بحسب ماوتسيتونغ وجد الأن، وانا الوحيد في العالم الذي يمارس هذا المسرح وأتمنى أن يظهر بعدي آخرون ولكن ماهي الهوية الجمالية لهذا المسرح النقيض الذي أستبدل الممثلين المحترفين بالصعاليك ، واستبدل خشبة المسرح بساحات المدن، والنص المكتوب بالنص المرتجل ؟ يقول آرمون غاتي في هذا الصدد: قضيت عشرين سنة في العمل المسرحي، والأنطويت الصفحة ، عملي هو هدم المسرح القديم ليحل محلة (نقيض المسرح).

ولكن، ما هو هذا النقيض ؟ وكيف تبدأ رحلة العمل ؟

■ آرمون غاتي: أبدأ بجمع لفيف من الناس، وطرح سؤال: من انتم ؟

والإجابة عن هذا السؤال أساسية، وإلا فيجب مغادرة هذا التجربة ، هذا السؤال عسير، ويتطلب جهدا شاقا، بالإضافة إلى ذلك يجب أن تكون الإجابات علنية أمام الجمهور، أمام الآخرين .هنا تكمن الصعوبة لأن الناس الذين أتعامل معهم هم من الهامشيين، من ذوي السوابق العدلية ؛ أصحاب قصص مرعبة . عندما أذهب إلى السجون، وأسأل الناس: من انتم ؟ كنت في كل مرة أقوم بنصف ثورة في اعماقهم . يجب أن تعرف من انتم، هذه هي المنطقة الأولى والجوهرية للدخول في هذه المسرحية . في العادة يستمر هذا التعرف إلى الذات شهرين أو ثلاثة . بعدها يجيء السؤال الثاني: لمن تتوجهون بخطابكم ؟ وعندما يقولون لي نتوجه بكلامنا إلى جمهور المتفرجين، أجمع أغراضي وأغادر، ولكن عندما ألح عليهم بالسؤال: " لمن تتوجهون بكلامكم ؟" عندئذ تبدأ أجوبتهم الحقيقية بالظهور، الأجوبة الصاعدة من حياتهم، من معاناتهم الحقيقية، واحد يقول: انا أتوجه بكلامي إلى البوليس، والآخر يقول: أريد مخاطبة القاضي الذي أوقفني، والفتاة الأخرى تقول انا اخاطب _ في وحدتي، وباستمرار _ والدي الذي اغتصبني ودفع بي إلى طريق الدعارة . كل هذا يشكل دارمية أعمالي المسرحية الجديدة، وكل هذا يشكل ايضا جزءا من النص،

من الكتابة . وهكذا يبدا انخراطهم في التجربة المسرحية بسؤال: من نحن ؟ ومن نخاطب؟ ونسجل كل ذلك بالفيديو، اي انهم يدخلون في شريط مصور؛ فالعمل الدرامي عندنا لا يتأسس علي الصراع الكلاسيكي ... اه انا احبك فيصرخ الاخر: انا لا احبك. الصراع عندنا يتموضع في مكان اخر :

المسرح في المدينة، والميتافيزيقا في الشاشة من كتاب (سراج الرّعاة).

O أين يكون الصراع في المسرح ارمون غاتي ؟ وما هوية هذا الصرح ؛ اذ لا مسرح بلا صراع، بلا تدافع للبشر في التاريخ، اي في المجتمع ؟

ـ آرمون غاتي: الصراع عندنا كالتالي ؛ نعرض علي الشاشة كل الأشخاص الذين خاضوا التجربة معنا (من انا ؟ ومن أخاطب ؟). وبتزامن عرضهم علي الشاشة مع قيامهم بأدوارهم، وهكذا يتم التقابل بين صورة الواقع علي الشاشة: الإعتراف، وصورة الممثل علي الخشبة، أي أن يتم الحوار و التقابل بين الشخص الواقعي والشخصية التي يريد أن يكونها، أن يصعد إليها . طبعا ، انت لن تجد في مسرحي شخوصا من نوع ملكة الإنجليز، وإنما شخوصي أبحث عنها داخل جغرافية الهامشيين والمنبوذين ، وهكذا مثلا يتم الصراع بين الآنسة «فاديت» كما هي في حياتها اليومية على الشاشة وبين ما تكونه ، ما تقول هذا المساء على المسرح، هنا يكمن الصراع بين أناي، ذاتي الجماعية المتخيلة، وبين حقيقتي كذات مفردة، كعزلة ميتافيزيقية تشاهد على الشاشة ، لهذا السبب لا أستعين بالممثلين المحترفين في هذا المسرح . ماذا يستطيع أن يقدم ممثل محترف لهذا المسرح ؟ الفصل الخامس



المسرح فعل تحرر

يمضي آرمون غاتي في شرح وفحص تقنيات هذا المسرح النقيض، يتوسع في العرض، يقول: هذا الأسلوب في رؤية الأشياء يقودنا بعد الإجابة عن «من أنا ؟ ومن أخاطب؟». إلى الموضوع الذي يطرح، والذي يجب أن يكون موضوع مقاومة لا مسرح بدون معركة، معركة الفرد لتحقيق الذات المسرح الذي لا يتحدث عن المعارك والمقاومة هو مسرح لهو، وتجزية وقت فراغ المسرح هو المعركة، هذا ما نضعه في مركز اهتماماتنا ، وبعد ذلك وأثناء التدريبات يكتب النص ، لا أكتب أبدا نصا قبليا، مسبقا، فالإنسان الذي ينخرط في هذه التجربة يتحرر، إذ يقول: ما هو إلهيّ في نفسه، ينقذ نفسه بطرحها . وهكذا _ كما قلت _، يكون المسرح فعل تحرر، معركة خلاص الذات، المسرح إذن مغامرة ذهنية، مغامرة روحية . ماذا يعني هذا الكلام ؟ يعني أن مسرحي هذا لا يقوم على المغامرة الذهنية التي هي شيء مخالف تماما . خاصة إذا ما علمت أنّ شخوصي كثير ما تكون تجريدية ، فهي مرة أبجدية، أو معادلات رياضية، وأحيانا ضمائر تقديرية، وهي _ من ثم_ من الصعب أن تتلبس الجسد البشري، من الصعب أن تتشخصن علي المسرح. وبداية من هذه اللحظة نشرع في طرح الأسئلة الأساسية التي يقوم عليها العمل، والتي تتطور لتشكل كليته . هنا والآن.

وعن عمله الأخير يقول متوسعا في شرح جمالياته المسرحية الجديدة: مثلا، شرعنا الأنفي عمل مسرحي سينجز بواسطة الشخوص التي ذكرتها، وسيكون هذا العمل و سيعرض في استرازبور ، ومرسيليا، وباريس، والدار البيضاء وسيكون هذا العمل عن كبار الفلكيين الألمان من القرن السادس عشر، سيكون عن النجوم والأفلاك. وما سأطلبه من فريق العمل القادم الذي يُشكل أساسا من السجناء، والكحوليين ، والمرضي العقليين، هو الإشتغال على الرياضات العليا . أخيرا، وفي مرسيليا كان العمل حول معسكرات الاعتقال، الممثلون-طبعا-اميون . عكفت معهم على قراءة نصوص صوفية همّشت نهائيا عبر التاريخ

. اشتغلنا علي القبالة ومدارسة صافيد الصوفية حتى وصلنا إلى الحلاج . وهكذا تجد نفسك أمام مساجين قدامي ، ونزلاء مصحات عقلية وصعاليك من كل نوع، ومنبوذين يرددون نصوصا للحلاج ولمتصوفي اليهود في القرون الوسطى، ونصوصا لجلال الدين الرومي، وابن رشد، وابن ميمون ....إلخ .

وعندما سألته: كيف تصل إلى اقحام نصوص متباعدة في التاريخ والدلالة في عمل مسرحي معاصر وعلي لسان اناس اميين من أصحاب السوابق العدلية ينتمون إلى مناخات ثقافية متغايرة بشكل مطلق ؟إجابة:

أظل أخاطبهم كامل الوقت، في البداية لا يفقهون شيئا، بعدها يبدؤون بالاستيعاب، ثم يشرعون بعد أيام في طرح الأسئلة والاستفهامات . وهكذا ينخرطون في العمل، يجب أن تدري أن الأمي الأبجدي يبدأ بالتدريب على التفكير، إنهم أناس مهمشون في المجتمع، وهم – من ثم –مهمشون في اللغة، لا صوت لهم، إذاً، كيف نتوصل إلى جعل إنسان أمي يعبر عن ذاته فوق الخشبة ؟ هل سيظل يردد كامل الوقت صباح الخير ومساء الخير ؟ إذاً، لا يتحقق هذا الإنسان إلا بالكتابة الجسدية ، أي أن يدخل في حركة، وفي دينا مية جسدية ، في هذه اللحظة يبدأ الأمي بالتحقق وبالوجود، ولكن ليس علي طريقة التمثيل الإيمائي: البانتوميم؛ ولكنها حركة الجسد المعبرة عن الحرف والكلمة، أو قل هي الحركة الموازية لهما كما هو الشأن في الطاويّة .

قلت لآرمون غاتي « لم أعد أستطيع متابعتك وفهمك، صار الكلام غامضاً . ألا تشرح لي ما دور الطاوية كفن وصوفية وشرقية في تقنياتك المسرحية « ؟ فأجاب :

أجل أعود للطاوية ؛ هناك « الكونفو « وهو التعبير والكلام بالجسد، العمل الفني فيه حركة واحدة تأتي بعد التأمل الطويل والاستبطان الروحي، مثلا يظل الرسام الياباني يتأمل أي شيء أمامه في صمت مدة سنتين، بعدها يرسمه بخط وبحركة واحدة، هنا تتطابق حقيقة الشيء المرسوم مع الحركة والرسم، إذ القاعدة الأساسية في الطاوية هي التأمل ثم الإنجاز، إن كان رسماً أو خطأ أبجديا « كاليغرام»، وهكذا أجعل من أعمل معهم بعد اقتناعهم طبعا ، وبعد وجود الحافز يدخلون مرحلة التدريب والتأطير، أجعلهم يطلقون طاقاتهم، تقنيتي بسيطة، فهي تقوم علي اللغة التي لا تترجم الكلمة بل تقولها ،

إنها لغة الكونفو ، لغة الجسد؛ وهكذا أيضا لا أتوجه إلى ممثلين محترفين للعمل، وإنما إلى سكان المدينة من المحرومين من الكلام عن قضاياهم . وعلى امتداد السنوات تشكلت لدي ثلاث فرق من أبناء المهاجرين ، ومن المساجين، ومن المرضى، العقليين العصابيين ، لا من المجانين المنغلقين تماما .الفصل الخامس



أقانيم مسرح غاتي الأربعة

آرمون غاتي وضع أربعه أقانيم جديدة للمسرح، فالفضاء لم يعد ذلك البناء الكلاسيكي، كاتدرائيات المسرح العتيدة تلك، وإنما « صار المسرح عندي هو المدينة بأسرها، وأجد نفسي في حاجة إلى خمسة وعشرين مكانا في أنحاء المدينة، أختارها وأهيئها بنفسي، وألعب فيها مسرحيات تستمر إلى ثمانٍ وعشرين أو ثلاثين ساعة «، ولم يعد النص ذاك القديم، ولم يعد الجمهور هو نفسة أي جمهور المسرح الاستهلاكي، مسرح الترويح عن النفس: « في كل بداية أو عرض أصرخ ملء صوتي: من جاء هنا للترويح علي النفس فليخرج ، هناك مقهي مجاور يستطيع أن يرتاح فيه، وهذا ما وقع في مهرجان أفينيون مسرحي مغامرة للفكر، والبشري ليس حيوانا يأتي للمتعة، بل للمشاركة. لأن كل كلمة يقولها الإنسان تعبر عن المطلق، عن الإلهي، هكذا هو المسرح، معركة ودرب خلاص .

ويقول خالد النجار: عندما ألتقيته كان آرمون غاتي قادما من مهرجان القاهرة المسرحي، وقد حضر مهرجان قرطاج التونسي، جاء غاضبا، وعاد غاضبا .وقال: كل المسرحيين في القاهرة يتحدثون عن غروتفسكي، عن تجارب أوروبا الشرقية في المسرح، لقد بدأ لي وكان كل المخرجين درسوا في موسكو، الأعمال التي رأيتها هابطة، هابطة جدا، مهرجان أيام قرطاج المسرحية ليس أحسن حالا، فباستثناء مسرحية « فاميليا « للتونسي الجعايبي، التي لها بداية جيدة، ولكن لا أفهم لماذا اقحم فيها قصة بوليسية؟. وكنت أنوي التعاون ، قبل أن أحضر إلى تونس، ولكن العنف السوقي الذي رأيته من المشرف علي المهرجان جعلني أقطع كل الجسور مع هذه النوعية، البيان الختامي للأيام المسرحية في قرطاج هو أيضا أكد علي هذه النقطة: تخلف التجارب المسرحية العربية . الفصل الخامس

أهميه المسرح
في الحراك الثقافي

للمسرح أهميه كبيرة في الحراك الثقافي سواء كان محلياً أو دولياً ، فالمسرح عالم من الفن ، وبحر من الثقافة، ويجب علينا استغلاله من أجل تطوير الجانب الثقافي في الوسط الاجتماعي، ليس فقط الاكتفاء بعروض مسرحية لا تكاد تسمن ولا تغني من جوع، يجب علينا أن نعمل من اجل تطوير ثقافتنا ، وهذا يبدأ بتطوير المسرح بكل الجوانب، بدأ بمسرح الطفل، والمسرح المدرسي، والمسرح الجاد، وكل أنواع المسرح التي لا توجد وإن وجدت فهي ليس بالمستوى المطلوب، ونحن نرى الحراك الثقافي في بلادنا في أدنى مستوياته، وهذا راجع لعدم اهتمامنا بالمسرح، وإعطائه أهميته؛ لأن إهمالنا للمسرح أحد أسباب تدني الوعي الثقافي، والمسرح كان ولا يزال هو النقطة الوحيدة التي تبدأ منها الثقافة لكي تساهم بتطوير المجتمع والوصول به إلى أعلى المستويات، فالمسرح يبقى بنا وبناءً كبيراً بإمكانه أن يمرر العديد من المعلومات التي قد تفيد وتغني الرصيد وتزيد في تثقيفه ومعلماً لما يدور حوله فالمسرح :ـ

● أداة تثقيف وأداة توعية وأداة ترويح في نفس الوقت، ولكن إذا استغل المسرح استغلالا مناسباً فإنه يكون أداة خطيرة يمكن استغلالها في تنوير الجماهير ويساهم في الرفع من مستواها الثقافي، ولذلك كان المستعمر يحارب المسرح العربي وذلك خوفاً من أن يقدم عروضاً توقد روح الثورة، ولذلك نجده يشجع في العروض والأعمال المخدرة التي تعمل على بث روح الاتكال عند المشاهدين .

● إن المسرح سيظل مرآة الشعوب، وهو وسيلة التثقيف الأولى التي تؤثر في جمهور المشاهدين، (بالسلب أو بالإيجاب).

■ **المسرحيات العالمية التي فرضت نفسها عبر التاريخ :**

1. (هاملت) للبريطاني وليم شكسبير.
2. (وفاة بائع جوال) للأمريكي ارتل ميللر .
3. (اهمية التحلي بالجدية) للإيرلندي أوسكاروايلد.
4. (في انتظار جودو) للإيرلندي صموئيل بيكيت .
5. (روميو وجوليت) للبريطاني وليم شكسبير.
6. (بيت الدمية) للنرويجي هنريك ابسن .
7. (بجمإلىون) للإيرلندي جورج برنارد شو.
8. (عربه ترام اسمها الرغبة) للأمريكي تينسي ويليامز.
9. (زبيبه في الشمس) للأمريكية لورين هانز بيري .
01. (قطة على صفيح ساخن) للأمريكي تينسي ويليامز .
11. (مسرحية الكراسي – مسرحيه عبثية) أوجين يونسكو
21. (مسرحية أفواه بلا فائدة) سيمون دي بو فوار.
31. (مسرحية الذباب) جان بول سارتر.

■ **من أهم المسرحيات العربية :**

1. (مأساة الحلاج) للشاعر المصري صلاح عبدالصبور .شعر
2. (الإنسان والظل) مصطفى محمود كاتب وأديب مصري .
3. (الإسكندر الأكبر) مصطفى محمود.
4. (الزعيـــــم) مصطفى محمود.
5. (أهل الكهـــف) للسيد واستاذ المسرح المصري والعربي الذهني توفيق الحكيم .
6. (كاسك يا وطـن) محمد الماغوط سورية .
7. (لــؤلــؤ) الاخوين رحباني لبنان .
8. (الجــوكــر) الفنان محمد صبحي مصر .

9. (ملك القطـن) الكاتب يوسف إدريس .

01. (جمهورية فرحات) الكاتب يوسف إدريس .

11. (يوم من زماننا) سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري.

21. (الملك هو الملك) سعدالله ونوس .

31. (طقوس الإشارات والتحولات) سعدالله ونوس .

41. (دوائر الرفض والسقوط – باطل الاباطيل) عبدالكريم الدناع كاتب مسرحي ليبي.

51. (عـلى المـاشـي) الكاتب الليبي صالح الأبيض.

61. (نص ضحـكـة) صالح الأبيض .

71. (راحت ولقيناها) تقديم فرقه المسرح الجديد.

81. (مسرحية أم خليل) تأليف خالد الدوري" العراق".

91. (دنيا عجيبة) خليل الرفاعي.

02. (حوتة يامنحوتة) سعد هدابي .

12. (باي باي لندن) المسرح الكويتي

22. (على جناح التبريزي) المسرح الكويتي .



الفَصْلُ الثَّالِثُ

جيل صناع الحياة

لقد تعرض جيل عبدالكريم الدناع، جيل الستينات والسبعينات، الذي أبدع في شتى مناحي الأدب والفنون والصحافة، وأصبحت الحياة الثقافية نشاطاً متصلاً شبه يومي، انتشرت المراكز الثقافية في كل المدن وكذلك المسارح والفرق المسرحية الأهلية، والفرق المدعومة من الدولة وشمل النشاط المدارس والمعاهد والجامعات وتم إنشاء معهد جمال الدين الميلادي للموسيقى وظهرت المجلات الثقافية، والجرائد السيارة الثقافية، مثل (جريدة الحقيقة، جريدة الروبرتاج، جريدة الحرية، مجلة ليبيا الحديثة، البلاغ) وكلنا يذكر كتابات الصادق النيهوم في جريدة الحقيقة، وكانت كلية الآداب يتواجد بها أفضل الأساتذة على سبيل المثال الدكتور « عبدالرحمن بدوي» والأستاذ « محمد رمضان « وغيره من المشاهير، وكانت بنغازي ، لا يمر أسبوع إلا وتعرض مسرحية أو تعطى محاضرة تثير الجدل وكلاً له الحرية يقول ما يشاء ويرد على من يشاء ولا يخاف شيء مما حول مدينه بنغازي إلى مدينة الثقافة والسياسة والموضة في الفكر ، وانعكس هذا الجو الحر على كل المرافق الإجتماعية والأهلية حتى أصبحت معظم النوادي الرياضية تؤسس فرقا مسرحية وموسيقية ومجلات حائطية، وكذلك المدارس والمعاهد والكليات رغم عدم وجود أحزاب ولا نقابات ولا اتحادات طلابية أو عمالية أو لأي جهة مهنية، وهذا مما عجل بسقوط النظام الملكي والذي كان أنظف نظام عربي من حيث الشفافية والحرية وتطبيق القانون على الجميع واحترام حقوق الانسان في السجون، ولم نكن نشعر بقيمة ما كان موجوداً إلا بعد فقده وجاء ما استبشرنا به في 1969/9/1م وبدأنا نحلم، ولكن وللأسف لم يتحقق ما يحلم به عبدالكريم الدناع ،

ود. علي فهمي خشيم، خالد خشيم ، خليل الكوافي ، المجراب، أحمد الفقية ، القمودي، والنيهوم وعلي أبوزقية ويوسف القويري وخليفة التليسي والبوسيفي وعبدالله القويري والفاخري والشلطامي وأحمد نصر وأحمد المسلاتي وأبودبوس وأحمد البهلول

وعلي الرقيعي والتكبالي والطاهر الهاشمي ... وكل من كان يحلم، فمنهم من انزوى ومنهم من اختفى ومنهم من هاجر، ومنهم من بقى في الحلبة يصارع وعلى رأسهم عبدالكريم الدناع ويوسف القويري وعبدالله القويري وأحمد نصر ومنصور أبوشناف، والفاخري والمسماري والمسلاتي، علي وريث ، خليفة الزايدي، احمد جهان، عبدالله السباعي ، خليفة التكبالي ، علي الرقيعي، وشعر الجميع بسرقة الأحلام ولم يتحقق إلا حلم واحد لشخص واحد تحقق حلمه بالسيطرة على الشعب الليبي والتصرف في ثرواته كما يشاء أو كما خطط له، وهذا الجيل العظيم الذي أظهر قدرات الشعب الليبي وإمكانيات أبنائه المبدعة في كل المجالات ، صدم وبعنف لأنه عاش سرقة الأحلام مرتين وفي عهدين، رغم أن الفرق شاسع بين ما كان من أمان واطمئنان وأمل مشرق في الغد الأفضل؛ لأنه أرسيت القواعد السليمة للتعليم وللفنون وللخدمات الصحية في سنوات قليلة بعد تصدير أول برميل نفط وكان الجميع يحاسب والصحافة تنشر ولا تطرف في الدين ولا في جميع الممارسات الأخرى بما فيها سلطة الدولة، وعشنا لفترة ما في عبقرية المكان نتمتع بما يقدمه وأدباءنا وعلماؤنا وفنانونا وكل مواهبنا ، ولكن فجأة جاء من يخطف الأمل ويقتل مراد وفاطمة وسيدي عبودة وينصب المشانق ويسحل في الشوارع ورأينا ما لم يره أباءنا وأجدادنا في زمن الطليان وزمن الترك، وأصبح النص المسرحي لا يعرض إذا كان فيه أي جملة تبدأ بـ (لا) وتنتهي بـ (لا).

والشعر إنما يغنى بالاسم والصفة، وذكر الناقة والجمل وعواء كعواء الذئب ونبح كنباح الكلب أو كسر الدفوف والبندير ليس منا ولا من شعبنا، والفنان التشكيلي، يجب أن يرسم اللوحة إياها وإنهائها بأنبوب النهر الكذبة، ليس بفنان ولا نعترف به وأحسن من عبر عن هذه المرحلة الكاتب المبدع (منصور بوشناف) في رائعته عندما تحكم الجردان وعبدالكريم الدناع في مسرحياته المخفية عن الجهلة وشطاحي النظام؛ لأن ما يقدمه كان أكبر مما يستوعبوه أو يفهموه ولا يفهم منه إلا ما يريده هو .«في باطل الاباطيل ودوائر الرفض والسقوط» — سعدون — العاشق - قاضي إشبيلية .

المسرحية والطبيعة الانسانية

تقدم لنا المسرحية الناجحة طبيعة الأفـراد، ومقوماتهم النفسية والاجتماعية والإنسانية، مستعينة بخيال الأديب الحاذق على رسم نماذج تحاكى الواقع ، بحيث إذا شاهدناها من فوق المسرح أو قراناها في الصحف المكتوبة أحسسنا إنها ذات قسمات واضحة، قسمات لا تنهي بها إلى ضرب من ضروب النسيان، إنما تنهي بها إلى الخلود و البقاء على وجه الزمن، إذ لا تمثل الأفراد في ظاهرها الواقعي فحسب، بل تنفذ أيضا إلى أغوارها الإنسانية.

وكان الشخص من شخوص المسرحية رمز كلي يمتزج فيه الوعي الاجتماعي بالوعي الإنساني امتزاجا يملأه الكاتب بفكره العميق و المشاعر الصادقة والمعرفة الكاملة للطبائع البشرية.

ولابد أن نلاحظ أنه لا يوجد كاتب مسرحي في عصرنا إلا وهو يلاحظ حاجات المسرح وحاجات الجمهور الذي يشاهد مسرحياته مصوراً مشاكله وقضايا مجتمعه وما يناضل عنه من مذاهب فكريه ، وليس معنى ذلك أنه يتخلى عن العلاقات الإنسانية وقرارها العميق ، بل هو يبحث عنها في تلك المذاهب والقضايا والمشاكل غائصاً إلى الحقائق الخالدة غوصا لا يتاح إلا للأفذاذ من الكتاب المسرحيين، الذين لا يزالون يدرسون ويفحصون يتأملون في مجتمعهم وأفراده، مخلصين في البحث عن كيان الروح الإنساني ومكنونات النفوس محاولين التغلغل من خلال الظروف الاجتماعية الخاصة إلى باطن الحياة الإنسانية العامة .

ومن هنا تبدو صعوبة المسرحية، فهي لا تعالج واقع المجتمع معالجه سطحية ، وإنما تحاول النفوذ إلى أعمق الأسرار البشرية، إلى الدخائل المطوية و ما يعانيه الإنسان من

صراع بينه وبين غيره أو بينه وبين قوى خفية، صراع يضطرم في أعمق أعماقه .ولتستمد المسرحية ما شاءت من الواقع ومن حياتنا اليومية، ولكن لا لتبقى عليه في صورته الواقعية الخالصة، بل لتحويله إلى صوره بارعة من صور الإحاطة الباطنة بالحياة الإنسانية .

وليس معنى ذلك أن المسرحية لا تتطور، بل هي تتطور مع كل زمن، فليست المسرحية عند اليونان ((شكسبير)) أو مسرحية ((كورنى))، ولا هاتين كمسرحيات القرن التاسع عشر أو القرن العشرين، فالصراع هنا وهناك يتطور، من صراع الإنسان مع القدر والقوى الغيبية، إلى صراع عاطفته مع الشرف والواجب أو صراع عناصره النفسية أو صراع الأفكار والمواقف الاجتماعية أو صراع العقل الواعي مع العقل الباطن.

ودائما نجد العمق ، بل كلما تقدمنا مع الزمن كلما تغلغل الكتاب المسرحيون في أعماق النفس الإنسانية، ولنضرب مثلا ((بابسن)) في مسرحياته فانه اكثر عمقا من سابقه، سواءٌ من حيث تصوير الشخوص أو من حيث الجو الذي تعبق به مسرحياته وملاءمتها للعصر الذي تعيش فيه. ولنقف قليلا عند مسرحيته المشهورة ((الأشباح)) فأنها تستمد فكرتها من النظرية الحديثة للوراثة، فآثام الآباء تقع على الأبناء، اذ يحب شاب في أسرة خادمة، يتضح أنها أخت له غير شرعية، ويمرض الشاب بمرض ((الزهري)) الذي ورثه من أبيه، ولا يزال يتعاطى أقراص ((المورفين)). وفي أثناء ذلك يعمق ((ابسن)) المأساة تنل إلينا مأساة في نفوس المشاهدين لا بما يصور من آلم الأفراد فحسب، بل أيضا بما يؤكده من نظرية الوراثة ، وأن ما يشاهدون إن هو إلا ميسمها الذي يطبع بطوابعه الجميع . واستغل غير كاتب هذه النظرية في مسرحياته وكأنها حلت عندهم محل نظرية القدر القديمة، وما كانت تلقيه من رعب وذعر في نفوس المشاهدين .

ومعنى ذلك أن تخلص الإنسان الحديث من القدر وما يطوى فيه من القوى الغيبية أتاح له هذا اللون من التجديد الذي يلائم العقل الحديث، والذي فسر الأشياء من قريب، فسرها تفسيراً علمياً لا أثر للخوارق أو القوى الغيبية فيه . ومن هذا التفسير نفسه تستمد المأساة الحديثة عمقها، فأسرة يحل بها البوار لا عن طريق لعنات الآلهة وإنما عن طريق لعنات الوراثة، أما داخليا كما رأيناه في مأساة الأشباح، وإما خارجياً من المجتمع نفسه حين يسلط القانون على شخص لم يرتكب شيئا مما أرتكبه آباؤه .

وقد أتاحت الدراسات النفسية لكتاب المآسي في هذا القرن منابع كثيرة لاستخدامها في الصراع الناشب بين العقل الواعي واللاشعور، أو بين العلاقات الإنسانية وعلاقات النفس الداخلية، وهو صراع لعله ابعد غورا من صراع الإنسان مع القدر والقوى الغيبية، صراع يجثم في الروح ويضطرم في أعمق الأعماق اضطراما، حتى ليأخذ شكل معارك عنيفة، وهي معارك ليست بين قوى من الخارج، وليست بين عاطفة وواجب ولا بين فكرة وفكرة، إنما هي معارك تستكن في داخل الشخص وأغوار نفسه البعيدة، ومن هذه الأغوار تتكون العقدة ومعالم الشخوص، ويتكون الحوار وتتكون كلماته.

ومن المعروف أن أغوار النفس لم تكشف كشفاً تاماً، بل إنها العالم المجهول الذي لا يزال يتغلغل في العلم، باحثاً في مطالب الإنسان العضوية والنفسية وفي عالم اللاشعور الخفي ومشاكله وعقده ومتناقضاته وما يزخر به من بواعث الضيق والقلق في الحياة، تلك البواعث التي تشبه أدغالا ملتفة بما فيها من مكبوتات وأصداء لا حصر لها، أصداء لكل ما يمر به الإنسان من أحداث.

ومعنى ذلك إن المأساة الحديثة تتعمق في مشاكل الإنسان النفسية وأيضا فإنها تتعمق في مشاكله الاجتماعية، ومما لا شك فيه أن صفة التعمق فيها تبعد مراحل واسعة عن صفة التعمق في المآسي القديمة، إذ تتغلغل في عالم العقل الباطن وأسراره كما تتغلغل في عالم الواقع وقضاياه الفكرية تغلغلا يكتمل فيه الوعي بهذه القضايا وعياً إنسانياً، ومعنى ذلك انه ينبغي لكتاب المأساة الاجتماعية أن ينفذوا فيها إلى وعى أنساني عام نفوذا من شانه أن يناقش المشكلة التي يصورها في إطار إنساني واسع، بحيث لا تصبح مشكلة مجتمع بعينه، بل تصبح مشكلة عامة من مشاكل الإنسانية.

وأرجع إلى كتّاب المآسي الاجتماعية الخالدة فستجدهم مهما استمدوا من واقع مجتمعهم يحصرون على رسم نماذج إنسانية عامة، نماذج تعيش لجميع الأجيال غير مقيدة بالجيل الذي مثلوها له أو مثلها له الممثلون، وحقا أنها تأخذ مادتها من مجتمعهم ولكنهم يبثون فيها من الحقائق الإنسانية الخالدة ما يجعلها تبقى في ذاكرة الأجيال، ولذلك كانت تنتقل من جيل إلى جيل ومن لغة إلى لغة ومن بلد إلى بلد ومن زمن إلى زمن، فلا يعتبرها وهن، بل تتجدد وكان كل عصر يجد فيها تفسيره، أو قل يجد فيها هذا الشيء الثابت في الإنسان الذي لا يبلى ولا يعصف به عامل من عوامل النسيان.

و ينبغي أن نعرف دائما إن هذا الجانب الإنساني في المأساة لا يتعارض بحال مع واقعيتها ، بل هو يعمق الوعي بهذه الواقعية، إذ يستشف الكاتب من عناصر الواقع المحلية عناصر إنسانية من شانها أن تحوله من الرؤية السطحية لمجتمعه ومشاكله إلى الرؤية الإنسانية العميقة المبصرة. ومما لا ريب فيه انه ليست مهمة الكاتب المسرحي الواقعي أن ينقل صورة مجتمعه وقضاياه نقلا مطابقا للأصل، بل مهمته أن يضيف إلى الأصل بصيرته النافذة ومخيلته الواعية، أو بعبارة أخرى يضيف إليه إرادته الفنية. فمهما يكن الفنان واقعيا موغلا في رسم الواقع فلابد له من سكب إرادته في عمله، على نحو ما نعرف في مذاهب الرسم المختلفة، فليس هناك مذهب ينقل الواقع دون إضافة فيه، فذلك من عمل آلات التصوير. على أن أصحاب هذه الآلات يختارون المناظر والأوضاع المختلفة التي تجلوها على أحسن وجه وأجمل صورة.

وليست المسألة في المسرحية عامة مسألة إرادة الكاتب المسرحي الفنان فحسب، بل فيها ما قدمناه من إنها تتعمق في الإنسان وتنفذ إلى الأشياء الثابتة فيه، فأصحابها لا يؤلفون قصصا للتسلية وتزجية الفراغ، بل هم يريدون أن يمتعونا إلى أقصى حدود المتعة بنماذج حية، نماذج تصطرع فيها القوى مع القضاء والأجل المحتوم، أو تصطرع فيها الأفكار والمواقف الاجتماعية. وفي رأينا انه مهما تكن المسرحية واقعية لابد أن تصور هذا الصراع بين العقل والنفوس أو بين المبادئ العامة فلسفية كانت أو اجتماعية.

ولعلنا لا نغلو بعد ذلك إذا قلنا انه بمقدار ما يتيح الكاتب المسرحي لمسرحيته من تعميم يكون خلوده في الأجيال الإنسانية، فإذا كانت قوة التعميم فيه محدودة أو كان لا يستطيع أن يمدها إلا حقب معدودة تقيد بهذا التحديد أو تلك الحقب القليلة، فلم يكن كاتبا إنسانيا يؤدي رسالته نحو جمهوره، بل كان كاتبا وقتيا. وقد تنجح مسرحيته، ولكن هذا النجاح الموقوت الذي لا يتفاعل فيه الكاتب مع واقعه، فهو ليس من أصحاب النظرات النافذة العميقة في الإنسان، وموهبته ليس لها من القوة ما تستطيع به البقاء طويلا، ولا بد من النفوذ ما تستطيع به التعمق البعيد لسبب بسيط وهو أنها موهبة قاصرة تنقصها قدرة الإبداع المسرحي الخالد الذي يستطيع صاحبه عن طريق الإيحاء والتضمين أن يمثل واقع عصره نافذا إلى المعاني الإنسانية الكلية، فإذا الحادث المفجع في شخوصه يصبح له من قوة التعبير عن مسائل العصر وقضاياه مع النفوذ فيها للمعاني الإنسانية ما يجعله خالدا.

وهو خلود ينبغي أن يزدوج فيه الإتقان الفني والتعمق في الوعي الإنساني بحيث يتألف عمل مسرحي كامل، أحكمت فصوله ومشاهده أو مناظره، كما أحكمت عقدته وما فيه من صراع، وما يرتسم فيه من شخوص، فلكل شخص دوره البين فيه، ولكل شخص نفسيته وسماته الواقعية والإنسانية التي تحكى فردا بعينه من جهة كما تحكى جيلا بل أجيالا من جهة أخرى. فهي شخوص فيها شمول وتعميم، شخوص نموذجية، لا تحول صورها المحلية الموقوتة عن أن نرى من خلالها صورا إنسانية عامة، وكان الكاتب لا يمثل أفرادا بأعينهم وإنما يمثل الجنس البشري كله فان له ما يجعله يخلق هذه النماذج خلقا واضحا لا التواء فيه ولا غموض، أو قل خلقا مستبين الملامح واضح المعالم.

انه لا يخلق أناسا من بيئة خاصة ليصور فيهم بيئتهم ومشاكلها فحسب، بل هو يغوص في هذه البيئة وفي كل ما يجرى فيها من قضايا ومواقف إلى القرار الإنساني العميق، وهو غوص ينفذ إليه عن طريق تعمقه في فهم الإنسان العميق، وهو غوص ينفذ عن طريق تعمقه في فهم الإنسان بما له من حاسة صادقة يستطيع بها أن يحلله تحليلا نفسيا واجتماعيا يسبر فيه أغواره، عماده في ذلك حرية تامة في الخلق، فليس هناك ما يقيده ولا ما يفرض عليه طريقته في رسم الطبائع البشرية، وإلا بدت شخوصه صناعية، فهي لا تراد لنفسها ولا لعملية من عمليات الخلق الأصيل.

ولا يلاحظ هذا في المأساة وحدها، بل يلاحظ أيضا في الملهاة، فهي مع قربها من حياة الناس ومع أنها أدنى بطبيعتها إلى تصوير العلاقات بين الشخوص تصويرا سطحيا لا عمق فيه لابد لها من صفة التعميم في تصوير النماذج المضحكة التي تقدمها، بحيث نشعر أن شخوصها يطوون في صورهم وملامحهم لا جيلا واحدا، بل أجيالا كثيرة، من الناس.

فالملهاة المضحكة كالمأساة المفجعة لابد فيها من التعمق في فهم الطبائع البشرية، بحيث تكون الشخصية المضحكة شخصية عامة تتخطى حواجز الأجيال بفكاهتها وكل ما يجرى على لسانها من هزل أو سخرية وتهكم، إما أذا كانت الشخصية المضحكة شخصية خاصة فإنها تكون شخصية فقيرة لا تعبر عن نمط واسع من أنماط الإنسان، فنمطها محدود لا يستطيع أن ينتقل من جيل إلى جيل ولا من عصر إلى عصر ولا من مكان إلى مكان، وهي بذلك تفقد الأصالة والروعة.

إنما تأتي الأصالة والروعة في الملهاة حين يصبح الشخص المضحك نموذجا طبيعيا لصفات وعلاقات نفسية عميقة. وهذا ليس معناه أن كاتب الملهاة ينبغي أن ينفصل عن مجتمعه في كلامه الذي يجريه على لسان شخوصه أو في شخوصه أنفسهم وما يرسم لهم من ملامح ومعالم، فهو أكثر من كاتب المأساة قربا من المجتمع الذي يعيش فيه، وهو لذلك حري بان يستمد منه ما يسوى به تلك المعالم والملامح، ولكن على أن يعطيها من العناصر الإنسانية العامة ما يجعلها تتخطى حدود قومه، فإذا هي تعيش في كل جيل على نحو ما عاش بخيل (موليير) وعلى نحو ما عاشت شخصيات مضحكة كثيرة عند كتاب المسرح الأفذاذ.

إنَّ الناس في كل عصر يضحكون ويسخرون من البخيل ومن الغشاش المدلس ومن المنافق ومن المعتوه الذي لا يتصرف تصرف العقلاء. فعناصر الضحك عناصر عامة، وواجب الكاتب المسرحي أن لا يفقدها عمومها بل يتركه لها، بل ويعمل على أن تمثله تمثيلا قويا، واضعا نصب عينيه انه لا يكتب لبيئة خاصة وإنما يكتب للناس جميعا.

وهذا هو معنى العمق الذي تريده المسرحية سواء أكانت ملهاة أم مأساة كما نريده لطبائع الشخوص التي ترسمها، وهو عمق ينهى بهذه الطبائع إلى أن تصبح طبائع بشرية عامة، طبائع لا يمكن التبديل فيها ولا التغيير في ملامحها، لأنها إنما تقوم هذه الملامح دون سواها، وهي ملامح تكشفها لنا أقوال وأفعال لا نرى أو نسمع أي فعل فيها أو قول حتى نقول انه هو نفسه الذي يجب أن يفعل أو يقال.

ومعنى ذلك أن الكاتب المسرحي إنما يقدم لنا من خلال مجتمعه صورا، معنوية للجنس البشري، صوراً يستعين في رسمها بالتحليل النفسي العميق للإنسان، وما يواجهه من مشاكل الحياة في المأساة ومن علاقات الناس بعضهم مع بعض في الملهاة، وهدفه أم يسوى الصورة التي يأخذ مادتها من مجتمعه على أن أتم ما تكون من السعة والعمق في تصوير الطبائع البشرية، وهو لذلك لا يزال يستبطن إنسان مجتمعه ولا يزال يدقق في كلامه ومواقفه، حتى ينكشف له النموذج الإنساني الذي يريده مفجعاً أو مضحكاً بعد درس طويل وفي أثناء غوص عميق.

فلابد إذن من الدرس ولابد من الغوص أو اقل، ولابد من البصيرة النافذة التي

يستطيع الكاتب المسرحي بها أن يتغلغل من خلال واقع مجتمعه_ في النوع الإنساني، انه لا يقدم أناسي فرادى، وإنما يقدم النوع بحذافيره وبكل ما يومض فيه من حياة مشتركة بين أفراده، يقدمه بكل ما يفكر فيه وكل ما يحس به، بل قل بكل عناصره الثابتة فيه ثباتا مستمرا على الدوام. وكأنه لا يصور حياة فرد بعينه وإنما يصور حياة الروح في إنسان، الروح الخالدة، التي يضيئها نفس القبس في كل عصر وكل امة، تلك الروح التي توحد بين الناس وترفع كل حاجز من طريقها سواء أكان حاجزا مكانيا أم زمانياً، فهي لا تعرف الحواجز ولا تعوقها العوائق، وإنما تعرف الاتحاد والاندماج في كيان واحدٍ هو كيانُ الإنسان. وهو كيان ثابت، اختلفت عليه إعصار وأقطار دول وممالك وحضارات مختلفة، وهو هو لا يزول ولا يحول، يولد فيه كل جيل، ثم يدخل في ظلال الفناء، فيخلفه جيل أخر، يحمل نفس الروح ونفس الإحساسات والمشاعر، وكأنما لا توجد حدود لهذا العالم الإنساني عالم الروح. وهو عالم قديم جديد معا، عالم زاخر بالمشاكل المعقدة والمشاعر المتباينة المتضاربة. وعبثا يحاول علم النفس الحديث أن يكشفه، وعبثا يحاول الإنسان نفسه أن يفك طلاسمه، وهو عالم يفيض بالأحاسيس كأنها انهر تتدفق، وهي تتدفق من قديم بين رياض وغياض فيها السعادة والشقاء وفيها النضرة والذبول.

والكاتب المسرحي الذي لا يحس الإنسان في مجتمعه هذا الإحساس العميق لا يستطيع أن يكتب مسرحية لها قيمة لسبب واضح وهو انه لا يقص فحسب، وإنما يصور أو يحاول أن يصور جاهدا طبائع البشر وسجاياهم، تلك السجايا التي نراها في كل عصر وفي كل امة، سجايا الجنس البشري كله، التي تحاول المسرحيات الجيدة أن ترسم جوانب من معالمها الظاهرة و الباطنة، حتى ندرك الحياة إدراكا سلميا، ونقتصد الحياة الإنسانية وما يضغط عليها من ظروف نفسية واجتماعية.

وكل من له نصيبه وحظه من الخبرة بواقع مجتمعه، ولكن خبرة الكاتب المسرحي بهذا الواقع اشد عمقا، فهو أكثر منا حكمة وأكثر فهما لحياتنا، وهو يصوغ فهمه المتعمق في شكل شخوص مسرحية، شخوص تجسم أفكاره، بل أفكار الإنسان في مجتمعه وكل ما يتصل به من صفات ذاتية، صفات ترسب في قاع النفوس من حوله، وسرعان ما تطفو على سلوك شخوصه وأعمالهم في شكل أفكار ومشاعر يتشكلون بها تشكلا حيا، وكأنه غواص ماهر يعرف كيف يستشف النفوس وأخلاقها وطباعها ومواقفها في الحياة، بل

يعرف كيف يغوص تحت الأمواج وزبدها ليصل إلى القاع، إلى الجوهر المكنون جوهر النفس البشرية. وهو يستمد من بيئته وقضاياها كقضية حقوق العمال أو حقوق المرأة، ولكنه لا يقف عند السطح والقشور، بل ينفذ إلى الدرر البعيدة في السجايا والأخلاق ومشاكل النفوس والحياة. انه يخلق أنماطا من الناس ينفذ ببصره إلى أعماقهم، فإذا هم يمثلون أنواعا من البشر بأفكارهم وأحاسيسهم، أنواعا لا تزال تنبض بالحياة فيراهم كل جيل وكل زمن فيحس كأنهم منه، لأنهم يحملون صورة النفس البشرية الخالدة، وكان الشخص ليس كمرآة لنفسه ولا لمجتمعه فحسب، وإنما هو أيضا مرآة للناس طرا، مرآة أتم ما تكون صفاءً ونقاءً.



الأسلوب المسرحي

اسبق الأمم إلى النهوض بفن المسرحية بتقاليده التامة هم اليونان، فقد ارسوا قواعده الراسخة منذ القرن الخامس قبل الميلاد، أرساها (ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيد)، وعندهم بلغت المأساة كمالها، أما الملهاة فقد اظهر فيها (اريستوفان) تفوقا ونبوغا.وإذا كانت المأساة اعتمدت في أكثر أمرها على الأساطير وأقاصيص الآلهة فان الملهاة اعتمدت على مشكلات الحياة ونقد المجتمع وتصويره. وقد تخلصت تخلصا تاما من الأحداث غير الواقعية عند (ميناندر) في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد وأوائل الثالث، إذ استبعد منها الخوارق وجعل موضوعها حياة الناس الجارية وسلوكهم وعيوبهم الاجتماعية.

وخلف الرومان اليونان، فتقيدوا بنماذجهم المسرحية، واتخذوها مثلهم الأعلى فلم ينحرفوا عن صورها وقواعدها الإغريقية يمينا ولا شمالا، بل تمسكوا بها تمسكا شديدا. وازدهر عندهم فن الملهاة، أما فن المأساة فلم يضيفوا إليه جديدا ذا قيمة. ثم كانت العصور الوسطى فاختفى المسرح الوثني الروماني واليوناني بتقاليده ومصطلحاته، وحل محله مسرح ديني ضعيف مثّلت عليه مسرحيات هزيلة، ليس لها صبغة أدبية حقيقية، وكانت تمثّل غالبا في ساحات الكنائس، وقلما تجاوزت حياة القديسين.

ثم بزغ عصر النهضة واقترن منذ بزوغه بحماسة شديدة لإحياء التراث اليوناني والروماني وترجمته إلى اللغات الأوربية الحديثة، فعرف الأوروبيون المحدثون الأدب المسرحي القديم، ولم يكادوا يطلعون عليه حتى نبذوا أدبهم المسرحي الوسيط، وانطلقوا يحاكون اليونان والرومان، فألفوا مآسي وملاهي بلغاتهم الدارجة مثلوها على مسارح يختلط فيها الطراز اليوناني والروماني بطراز العصور الوسطى.

ونشطت حركة أدبية نقدية واسعة في ايطاليا كانت تقوم على محاكاة النماذج المسرحية العتيقة وبيان قواعدها والاحتذاء طبق الأصل على مثلها الرفيعة، وما فهم النقاد من

قوانينها كقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، والمكان، والموضوع. وقادت ايطاليا فرنسا في هذا الاتجاه، ولعل ذلك ما جعلها احرص من بلد كإنجلترا على تطبيق القواعد والتقاليد المسرحية، وخاصة في العصر الكلاسيكي.

وحقاً استبدلوا في هذا العصر إرادة الآلهة المتعددة بحقائق النفس البشرية، ولكنهم ظلوا يستمدون في المأساة من التاريخ ومن الأساطير القديمة، وارتفعوا بها عن حياة الناس العادية، فعنوا بالطبقة الرفيعة حينئذ من الملوك والأمراء، أما الملهاة فاستمدت موضوعاتها وشخصياتها من حياة الشعب وأفراده وبينما كانت المأساة تحتفظ بلغة الشعر الرفيعة كانت الملهاة تقترب من اللغة اليومية، ويتبين ذلك بالمقارنة بين راسين و موليير، فعند الأول نجد الشعر في ابلغ صوره، أما عند مولير فنجده يعدل إلى النثر، فقد يستخدم الشعر ولكن بروح نثرية تشيع فيه، روح يحاول بها موليرأن يقترب غالبا من حياة الناس التي يمثلها ويجريها على السنة شخوصه، فلغته من نفس لغتهم لولا ما صيغت فيه من نظم وشعر.

وكان من أهم ما تواضع عليه أصحاب النزعة الكلاسيكية في العصر الحديث أن يسقطوا الأجزاء الغنائية التي كانت تنهض بها الجوقة في زمن اليونان والتي كانت تتخلل الفصول، وكانت تصحب بالرقص والموسيقا، وقد جعلها ايسخولوس عنصرا مهما في مآسيه، فهي تتداخل في بنائها، بينما نحاها سوفوكليس ويوريبيد عن موضوع ماسيهما، وان ظلا يحتفظان بها. ولما كان عصر النهضة رأى بعض الشعراء أن ينشئوا نوعاً جديداً من المسرحيات ويجعلوه فنا موسيقا مستقلا هو فن (الأوبرا) الذي يعنى بالغناء قبل كل شيء، ويساق فيه حوار تمثيلي ولكن لخدمة هذا الغناء، فالغناء وما يرتبط به من موسيقى هما جوهر هذا الفن الجديد.

ومهما يكن قد تخلصت المسرحية من الأجزاء الغنائية، وأصبحت تعتمد على الحوار التمثيلي الخالص. وليس هذا كل ما تمسك به أصحاب المنزع الكلاسيكي في فرنسا فقد التزموا في مسرحياتهم أن تتقيد بقانون الوحدات الثلاث، وأقاموا حاجزاً قوياً بين المأساة والملهاة، فالأولى لتمثيل حياة الطبقة الرفيعة، وهي حياة كلها جد وجلال بينما تمثل الملهاة حياة الشعب. ولا يصح بحال أن يمزج بين النوعين المتباينين أو أن تتسرب خيوط من فكاهة الملهاة إلى فجيعة المأساة التي عنوا بلغتها عناية شديدة، كما عنوا بنظمها، فكانوا

ينظمونها من الشعر المقفى تقفية متعانقة أو متقابلة على نحو ما هو معروف عن راسين وإضرابه.

غير أن نمو الحركات الفكرية في القرن الثامن عشر وما ألقاه الفلاسفة من ظلال شك على الفكر اليوناني القديم وما حدث من ظهور طبقة وسطى بين الشعب وبين الأمراء والنبلاء، وهي طبقة التجار والصناع والموظفين والمفكرين، كل ذلك أعد لتطور المأساة، حتى تصور حياة هذه الطبقة الجديدة، كما اعد للتفكير في تخطي هذه الحواجز الصناعية التي أقيمت بين المأساة والملهاة بحيث لا تلتقيان، فالحياة في نسيجها العام يختلط فيها المفجع بالمضحك. وكان شكسبير قد سبق في ماسيه إلى المزج بين العنصرين الحزن، والسرور، ونجح في هذا المزج نجاحا منقطع النظير، فأعتمد عليه النقاد في تبرير وجهة نظرهم محتكمين إلى دنيا الواقع وان السرور يجري فيها مختلطا بالحزن، وعلى الشاعر الممثل أن يؤدي لنا الحياة كما هي في واقعها الصحيح الذي يتعانق فيه السار والمحزن، لا أن يسوق متفرجيه في حياة جادة حادة صارمة كلها فجيعة وألم مطبق وأيد الرمانسيون هؤلاء النقاد في ثورتهم على المنزع الكلاسيكي، ففسحوا للسخرية والضحك في مآسيهم.

والحق إن البكاء والضحك لا يتعارضان تعارضاً شديداً كما كان يظن الكلاسيكيون، ولذلك كنا نجد غير شاعر من شعراء التمثيل يبرع في فني المأساة والملهاة جميعا على نحو ما نجد عند شكسبير في مآسيه وملاهيه. ومما لاشك فيه إن الإنسان يتنقل بينهما في سهولة، وخاصة إذا بلغ به الانفعال مبلغاً شديداً، ومن اجل ذلك لا تصدمنا خيوط السرور والفكاهة في مسرح شكسبير المفجع أو بعبارة أخرى في مآسيه.

على أن من المهم أن لا تطغى الفكاهة على المأساة بحيث تفقدها وحدة أثرها المفجع، فلابد أن يظل هذا الأثر في نفوس النظارة متدفقا، بحيث لا تعطله الفكاهة أو يعطله التهكم والسخرية. أو قل إن هذه العناصر الفكهة ينبغي أن تكون عارضة بحيث لا تفسد وحدة الأثر المحزن في المأساة إفسادا من شانه أن يقوض بناءها، فهي تتسرب إليه في خفر وعلى استحياء تسرباً لا يفسد الانفعال العام.

وللوصل بين المأساة والملهاة هو كل ما ظهر في القرن التاسع عشر مع الثورة الرومانسية،

فقد حدثت أحداث أخرى، إذ ظهرت طبقات العمال وظهرت معها الحركة الواقعية، وكان لذلك أثره العميق في المسرحيات، فقد أخذت تعنى بحياة الناس الاجتماعية ومشاكلهم وكل ما يتصل بشئونهم وأوضاعهم، فظهرت الدراما الحديثة، ذلك النبات الجديد الذي استنبته الأدباء من المأساة واشتقوه منها، والذي لا يعنى بحياة الملوك والأمراء والنبلاء، وإنما يعنى بحياة عامة الشعب وأفراده، مثله في ذلك مثل الملهاة، وقد ألغيت فيه الحواجز بين عناصر الفجيعة والبكاء وعناصر الضحك، بحيث لا يخل بناء المسرحية ولا ينتقض وحدة أثرها العام الذي ينبغي أن يطبع في نفوس المتفرجين وجمهور المشاهدين.

ومعنى ذلك أن المسرحية تطورت في العصر الحديث بتأثير الجمهور المشاهد لها وما أصاب الحياة الغربية من تطور واسع. وقد ظلت مع هذا التطور تحتفظ بقيود شديدة، سواء من حيث اختيار الموضوع والشخوص والحوار الذي تدور فيه أو من حيث البناء العام وما ينبغي أن ينقسم إليه عرض وعقدة وحل. أما العرض فقدم فيه أشخاص المسرحية، كما يقدم شبح الحادثة التي ستتضح معالمها فيما بعد. وتتعقد، ويبلغ الصراع الذروة، ثم يكون الحل. وكل ذلك تربطه روابط وحدة عضوية دقيقة، تتبع الحادثة وتتطور من خلالها، وهي حادثة تساق في قصة درامية على لسان شخوص يدورون في فلكها، شخوص لا يستقل بعضهم عن بعض ولا الحادثة التي ينتظمون فيها انتظام الأجزاء في الكل أو في بناء كبير.

ولابد للمسرحية من موضوع جيد تنبثق فيه، فليس كل موضوع صالحا ليكون محورا لإحدى المسرحيات، فالموضوعات الوصفية مثلا لا تصلح للمسرح، إنما تصلح للقصة التي تتعدد مناظرها، إما المسرح فمناظره محدودة، وهو لا يقدم مناظر، إنما يقدم كما في المأساة موضوعا متوتراً، قد يستلهمه الكاتب المسرحي من الأساطير، مثل أسطورة أوديب أو بجماليون. وقد يستلهمه من التاريخ كتاريخ يوليوس قيصر أو كليوباترا وانطونيو أو كتاريخ بعض الثورات، وقد يستلهمه من حياة جيله ومشاكله وقضاياه الاجتماعية. وهو في ذلك كله إنما يختار موضوعا غنيا- كالنبع الغزير- لا يزال يفيض بالمواقف التي تمنو خلال صراع شديد بين قوى متعارضة. فلابد أن يشتمل الموضوع على صراع عنيف، ولابد ان يتفجر بالمواقف المتجددة والمفاجآت غير المتوقعة، تلك المفاجآت التي لا يتم بدونها عمل مسرحي كامل.

ومعنى ذلك إن اختيار الموضوع الصالح للمسرحية أول خطوة لتحقيق نجاحها، وهي خطوة تتبعها خطوات، تقوم كلها على الاختبار الدقيق. ومما لا ريب فيه إن من الموضوعات ما يشبه صحراء مقفرة، فلا يستطيع أي مؤلف أن يبعث فيه الحياة، مهما أوتى من قدره الخلق المسرحي، ومنها ما يشبه السهل الخصب، فهو بطبيعته غني بالحياة وبالشخوص ذات الانفعالات المتنوعة والطبائع المتباينة.

وتأتي بعد اختيار الموضوع طريقة المعالجة فلابد من تخطيط دقيق للفصول والمناظر، بحيث تتوازن أجزاء المسرحية، وبحيث يسلم كل فصل وكل منظر إلى أخيه، بدون أي نشاز أو اضطراب. ولابد أن نتبين طبائع الشخوص بسلوكها وسماتها النفسية، ولابد أن تنمو نموا طبيعيا، وقد سلطت على كل منها الأضواء التي تبرز جلية، بحيث لا يطغى شخص على شخص، وبحيث نحس إن الشخوص تنبض حقا بالحياة، فهي ليست دمى تتحرك على المسرح، إنما هي أحياء حقيقية. وينبغي أن يكون عدد الشخوص محدودا بحيث لا تكثر كثرة تحدث تشويشا على المسرح واضطرابا في سير الحوادث. ومثل الشخوص المناظر فإنها ينبغي أن تكون قليلة، ولعل ذلك ما جعل بعض النقاد في بعض العصور يشترطون وحدة المكان والزمان، حتى قالوا انه ينبغي أن تقع حادثة المسرحية في يوم واحد. وبمضي الزمن تخلص أصحاب التمثيل من هذين القيدين، وان بقيت لهما ظلال كثيرة في الأعمال المسرحية، لسبب بسيط هو إن المسرح لا يحتمل الاتساع الطويل بالزمن ولا كثرة المناظر فان من شأنهما أن يشتتا ذهن المشاهد ويحدثا تفككا في تسلسل القصة المسرحية واضطرابا في سياق العمل المسرحي. ومن اجل ذلك كان كثير من الكتاب المسرحيين يحافظون على هاتين الوحدتين بدون قصد، فان لم يحافظوا عليهما لم يبعدوا عنهما كثيرا، وكان في طبيعة المسرحية وما تحتاجه من ربط وثيق الأجزاء الحادثة ما يوحى بذلك ويدفع إليه.

تمثل المسرحية إذن في حيز زمني ضيق وفي مناظر محدودة، متخذة قالبا لا تعدوه، هو قالب الحوار، وهو قالب يشتمل على غير قليل الصعوبة، فلابد للكاتب المسرحي فيه من درس وتأمل طويل حتى يتقن ما يتطلبه من تركيز شديد وكلمات موجزة دقيقة لا تفصح عن المعنى بحذافيره، بل تحوي به إيحاء يساعد على شدة الانفعال وإثارة العواطف في جمهور المشاهدين. ومعروف أن الكاتب المسرحي لا يتجه إلى العقل، وإنما يتجه قبل كل

شيء إلى العاطفة يريد أن يثيرها حتى على مشاعرنا باندلاع اهتمام فينا لا يفارقنا، كأنه اللهب المشتعل، وهو لا يزال يمد هذا اللهب بوقود الكلمات الموجزة المثيرة، والأخرى الزاخرة بالتلميح.

وفي هذا التلميح وما يتصل به من إيجاز شديد تكمن خصائص الأسلوب المسرحي، بل خصائص المسرح كله، فهو يقوم على التلخيص وعلى الضيق المسرف، إذ تشغل المسرحية حيزا محدودا من الزمان والمكان، وعلى الكاتب المسرحي أن يملأ هذا الحيز بكل ما يريد أن ينفذ إليه من تأثير على النظارة بانفعالات متوترة لا اثر لتراخ فيها، فعمله عمل سريع، عمل يدور في حوار، قوامه السرعة واللمحة الدالة والإشارة من طرف خفي، وما أشبه الكاتب المسرحي بالطائر في شربه فهو يلم بالماء الماما سريعا ثم يقفز طائرا، وكذلك شان الكتاب المسرحي فأساس عمله وحواره القفز السريع، إذ يعبر بكلمة أو بعدة كلمات قليلة، فيحيط بفكرة أو يرسم شخصية، كلمات استودعت بكل ما يمكن من قوة ونفاذ وحيوية، كلمات لا تصف حادثا ماضيا، وإنما تصف حادثا حاضرا يقع تحت إبصارنا ونشاهده بعيوننا، كلمات يستخدمها على نحو ما يستخدم الرسامون الألوان في لوحاتهم، وما المسرحية إلا لوحة، كل كلمة فيها كأنها لون يؤكد الصراع لا بين الظلال والأضواء، ولكن بين القوى المتباينة فيها، وكل كلمة تجاور صاحبتها كما يجاور الظل الضوء لتعبر في لمحة خاطفة عن موقف أو دخيلة نفس.

والمسرحية تتألف من فصول، ولكل فصل مساحته القليلة، وكل فصل كبنائها العام له أول ووسط ونهاية، وهو لا يستقل بنفسه، فهو حلقة في سلسلة تتابع فيها التحولات والمفاجآت والجمل المضيئة والحكم البليغة والكلمات المقتضبة التي تتعمق بإيحاءاتها وإلماعاتها في أغوار الطبائع وأعماق النفوس، كلمات ضغطت اشد ما يكون الضغط، فلا إفاضة ولا إسهاب ولا استرسال. فإذا أفاض مؤلف مسرحية في الكلام على لسان بعض الشخوص تداعى منه البناء المسرحي، فما بالنا لو عمد إلى هذه الإفاضة على لسان كل الشخوص. انه حينئذ لا يؤلف مسرحية وإنما يؤلف قصة، بل لعله لا يؤلف قصة، فقد وقع بين عملين مختلفين، ولم يستطيع النهوض على سلم يرفعه إلى احد الجانبين، فللقصة قوالبها وهي لا تتخذ قالب الحوار من فاتحها إلى خاتمتها، ومع ذلك حين يتخللها لابد أن يطبع بطوابع الحوار المسرحي المركز المضغوط.

وهذا الضغط والتركيز في المسرحية وما يطوى فيهما من إيجاز شديد يلفتنا إلى شيء مهم فيها وخاصة في المأساة وهو أن لغتها ترتفع عن لغة الحياة اليومية الجارية، لسبب بسيط وهو إنها تحتاج ضرباً من المهارة الفنية، وهي لذلك لا تشتق اشتقاقا من لغة الحياة العادية، ففيها فن، وفيها تلميح وإيحاء وفيها قدرة الاستيعاب الدقيق لتصوير الطبائع البشرية والنفوذ إلى أعمق الأسرار الإنسانية باللمحة الدالة والإشارة المقنعة.

وحقا هي تحاكى لغتنا العادية، ولكنها تختلف عنها، فهي تلخص وتحشد وتركز، وكأنها لغة تباين لغتنا إذ لا ترسل فيها الكلمات إرسالا على نحو ما نصنع في حديثنا العادي لسبب واضح وهو إن الزمن مبسوط أمامنا في إثناء تكلمنا، وليس لنا غايات فنية، إنما نريد مجرد البيان. أما في المسرح فالكتاب يطلبون بيانا من نوع خاص، نوع مسرحي ليس أمام صاحبه إلا لحظات محدودة كي يعبر بلسان الشخوص عن فكرته، وعليه أن يختار الكلمة الدقيقة الموحية وان يقتصد في كلامه ما استطاع، فهو فنان مقتصد، ينبغي أن تتحول اللغة في يده إلى ما يشبه الأرقام، وعليه أن يتسع بدلالة هذه الأرقام، حتى تحمل كل ما يمكن من ثراء معنوي.

ومن اجل ذلك كله كانت لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية، فهي لغة منقاه، ينتقيها ذوق مرهف، صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقى من الألفاظ ما يثير فينا السخرية والمرح والفكاهة إن ألف صاحبه ملهاة، ذوق يحكم التعبير ويضبطه، وكأنما كلمات اللغة كلها رهن إشارته ليختار منها ارشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع والسجايا ومكنونات النفوس وخفاياها.

وكل هذه وظائف في لغة المسرحية من شانها أن ترتفع بها عن لغة الحياة اليومية الجارية، ولكنه الارتفاع القريب الذي لا ينهى إلى استخدام الألفاظ الغريبة أو الوحشية، فالغرابة والوحشية ليست من صفات التعبير المسرحي، بل هما من معوقاته، إذ الكاتب يخاطب به جمهورا محتشدا لا يحمل المعاجم اللغوية في معاطفه ولا علي الصدور. والمهم أن يكون تعبيرا جميلا، ليس فيه غرابة ولا ابتذال، وإنما فيه الصفاء والقوة و الوضوح ، ولكنه الوضوح الذي تعشو منه الأبصار، وضوح فيه حسن الدلالة دون أن يخطف الأنظار، وضوح يفجر في نفوسنا ينابيع الألم أو السرور، ويزخر بالتحولات والمفاجآت و الكلمات الملونة الموحية التي تخلب ألبابنا، وتستولي على قلوبنا ومشاعرنا. كلمات فوق كلمات لغتنا اليومية، تحاكيها ولكنها ترتفع عنها.

ولعل فيما قدمنا ما يدل علي خطا من يدعون إلى استخدام العامية في المسرحيات المعاصرة، وكأنما فاتهم أن يعرفوا إن لغة المسرحيات ترتفع دائما عن اللغة الشعبية قليلا أو كثيرا؛ لأنها لغة موجزة موحية لها وظائفها المسرحية العديدة؛ ولذلك كان أولى لها أن تتخذ تحولها من الفصحى، لأنها اللغة الأدبية التي طالما مرنها وأدباءها علي الإيجاز السريع، ولا نرتاب في إن مادتها من حيت حاجة المسرح اللغوية أكثر غنى وخصبا .

ومعروف إن المسرحيات القديمة عند اليونان والرومان كانت تصاغ من الشعر، وكذالك كان الشأن عند أصحاب المسرح الكلاسيكي الفرنسي، بل لقد استخدم الفرنسيون فيها حينذاك الشعر المقفى تقفية متعانقة أو متقابلة. أما شكسبير وأدباء عصره من الانجليز فاختاروا الشعر المرسل المتحرر من القوافي إلا انه شعر على كل حال، وهو إن فقد روعة القافية أو القوافي فانه لا يفقد روعة النظم ولغة السامية. وقد حطمت المذاهب التي تلت الكلاسيكيين هذا الإطار الشعري وأحلت محله إطارا نثريا ، ولكنه ظل في المأساة خاصة قريبا إلى الأسلوب الشعري الرائع الحافل بالإيقاع و الرنين . أما الملهاة فكانت من قديم تقترب من روح النثر في انحرافه عن الأخيلة الغنية وفي استخدامه للكلمات العادية، وهي لذلك اكتر من المأساة قابلية لاستخدام لغة الحياة اليومية، بسبب ما تنشده من إثارة الضحك في النظارة بكلمات وجمل تجرى في حياتهم وتدفعهم دفعا إلى الضحك والاستغراق فيه.

أما المأساة فقد استمر لها سموها اللغوي، إذ اقترن تاريخها في أزمان متطاولة بالشعر الرفيع، وكان اليونان كما قدمنا يضيفون إليها أناشيد تغنى وتصحب بالعزف والرقص، وقد انفصلت عنها في العصر الحديث، ونشا المسرح الغنائي الخالص على نحو ما نعرف في الأوبرا ثم الأوبريت. على إن هذا الانفصال لم يفقد المسرحيات في أوائل العصر الحديث كما قدمنا صفتها الشعرية، بل لقد ظلت تنظم شعرا حقباً متطاولة، وكأنما أحس اليونان ومن جاء بعدهم إن في موسيقاه ما يتمم الانفعالات ويعمقها في أغوار النفوس، ولعلهم شعروا في عمق إن إيقاعات الشعر شانها أن تخفف من حدة الفجيعة وحدة الألم وأن تصب في القلوب بهذا الحذر البهيج الذي نحسه عندما ننصت إلى قطعة موسيقية جميلة.

على أن استخدام الشعر في المسرحيات ينبغي أن يحاط بعناية شديدة، حتى لا تتحول

المسرحية إلى قطع من الشعر الغنائي الخالص، وقد كان من أهم ما وجه إلى شوقي من نقد في مآسيه انه استخدم أوزان الشعر الغنائي وقوافيه ورواسيه اللفظية والخيالية. وأطال في الحوار ببعض المواضع حتى خرج عن وظيفته المسرحية. ولم يكتف بذلك، فقد ادخل في المآسي كثيرا من المقطوعات بقصد الغناء، وكأنه عاد بنا إلى المسرح اليوناني، ولم يحتفظ لنفسه بخصائص الحوار المسرحي الدقيق وما يرسمه من الصراع العنيف وطبائع الشخوص بدون حشو ولا ملل. وقد يرجع ذلك إلى أن شوقي لم يكن واسع الاطلاع على النقد المسرحي في أطواره المختلفة. وربما كان عزيز أباظة أكثر توفيقا منه في البناء المسرحي والحركة الدرامية ولكنه يقصر عنه الروعة الشعرية، ومن أهم عيوبه استخدامه أحيانا للألفاظ الغريبة الوعرة.

وكثرة الكتاب المسرحيين عندنا اليوم يكتبون مسرحياتهم نثراً، ومنهم من يكتب بالفصحى ومنهم من يكتب بالعامية. وأننا لنأمل أن تسود عندهم الكتابة بالفصحى، لما تمتاز به من إمكانيات لغوية وموسيقية كثيرة. فهي تزخر بالعبارات الموجزة المركزة وبالإيقاعات الصوتية التي من شانها السمو بالحوادث المسرحية، وهل يوجد فن سام بدون إيقاع أو إيقاعات، انه لا ينطق ولا ينبض بالحياة.

الفصل الرابع

مسرح
عبدالكريم الدناع

وقد كتب الدناع مسرحيات هي: (سعدون)، (باطل الاباطيل)، (دوائر الرفض والسقوط)، و(المحنة)، و(العاشق). وهذه المسرحيات كلها قيد الطبع عدا المسرحية الأولى التي تم طبعها بالفعل عام 1974، وهي الوحيدة التي وصلت إلى من فن هذا الكاتب المبدع.

ترسم المسرحية صورة وطنية أخاذة لشعب ليبيا المسالم، الشجاع، الوفي على تقاليد أجداده، المخلص لدينه ولتراب وطنه.

والمؤلف يختار لحظة حرجة في تاريخ ليبيا، هي اللحظة التي أخذت قوى الاستعمار الايطالي ترنو بإبصارها نحو ارض جديدة، بحجة الإسهام في تحضّر الهمج الذين يسكنون البلاد التي وقع عليها اختيار هؤلاء الوحوش مصاصي الدماء. والحجة التي يتذرع بها الاستعماريون الايطاليون اللصوص هي: إلى جوار رسالة الرجل الأبيض، حامل الرغبة في كسب أراض جديدة لاستيعاب نتاج الانفجار السكاني في ايطاليا، وإفساح المجال أمام المستوطنين الايطاليين من الزراع، ليزرعوا الأرض التي يتم اغتصابها، وينهبوا خيراتها، ويحرموا هذه الخيرات على أهل البلاد الأصليين.

ولا يعدم هؤلاء الطغاة اللصوص حجة تاريخية يتذرعون بها لكي يستولوا على أوطان غيرهم. إن لهم في ارض ليبيا تاريخا وشهداء وموتى، منذ أن دخلها الرومان وحملوا إليها حضارة روما الغازية، وبسطوا عليها (السلام الروماني الغشوم).

وتبدأ حوادث الفصل الأول من المسرحية بمشهد جماعة من الناس ران عليهم الحزن وبدت عليهم علامات الهزيمة، فهم بين جريح ومريض. والأرض انتشرت عليها أسلحة مرمية وخيول نافقة، ورايات منكسرة، وبقايا أسلحة من مدافع وبنادق، وأشلاء بشر. لقد

مرت قوات الغزو العسكري الغاشم من هنا، وهذا هو الدمار الذي خلفته في أعقابها.

يبدأ الحديث رجل كهل في ملابس رثة، يقول وهو يرتعش: مات القائد. سقط البطل. لله الأمر من قبل ومن بعد. فليتولنا الله وهو حسبنا.

وتلتقط الكلام منه امرأة متشحة بالسواد، لم يقنعها ما في حديث الرجل من هزيمة وتشاؤم فتروح تجوس بين جموع الناس تنادي بأعلى صوتها: صلاة الجنازة. ويقول لها الشيخ: فيم صلاة الجنازة، والقائد قد دفناه؟! فتقول: صلاة الجنازة على أرواحكم أيها الموتى. إنها ترى المستسلمين موتى على قيد الحياة، وهي تغلظ القول للشيخ المنهزم وتقول: إن مات القائد فان الشعب حي. وقد وجب على الأحياء أن يسيروا على خطى المناضل الذي سقط فتلك مشيئة الله.

ويتصل الحوار بين الشيخ والمرأة، هو يدعو إلى قبول الأمر الواقع ويعد الناس بالخير والبحبوحة القادمين مع الغزاة، وهي تدعو الناس إلى أن ينفروا في سبيل الله، فها هي ذي رياح الجنة تبشر بهبوب.

وتنتهي اللوحة الأولى في هذا الفصل الأول، وسيدي عبوده، وهو درويش من أهل الطرق الصوفية، يظل طول اللوحة يردد: (الله دايم... الله حي) ، تنتهي به اللوحة وهو يغني من أغاني الحرب الشعبية:

شـــدوا حـــزامـــاتـــكـــم زيـــن

وكـــونـــوا كـــبـــار الـــعـــزائـــم

والـــمـــوت راهـــو بـــلاجـــال

والـــلـــه مـــا حـــد دايـــم

وفي اللوحة الثانية من الفصل ذاته، يجتمع مجلس الحرب ليقرر اختيار قائد جديد بدل القائد الذي استشهد، ولا يجد الجميع خيرا من: محمد سعدون. وهو شاب طويل القامة نحيف، جميل الوجه، له شارب خفيف، عصبي حاد المزاج. يلبس لباس الميدان ويدخل الاجتماع وهو مرح مستبشر. وهو باختصار القائد العسكري الملهم، الذي تلبسه حب الوطن وحب تاريخه، فأصبح يتمنى وهو قائم أو قاعد أن يخدم وطنه فيحرره أو يستشهد في سبيله. ويقبل سعدون المهمة الثقيلة فرحا، وهو يهتف: إذن، هي رياح الجنة.

وفي اللوحة الثالثة من الفصل الأول، ننتقل إلى معسكر الغزاة. ونعلم إنهم يفوقون المجاهدين الليبيين عدة وعتادا. ويتناقش المجتمعون في خطة الغزو، فيبين رئيس الحملة، المسمى فولبي، لزملائه إن ليبيا يجب الظفر بها بأي ثمن، وبأي حيلة ولو كانت غير شريفة.

ويسال فولبي عن عدد الأسرى من الليبيين فيقول له ستة، وحين يأمر بإدخالهم تبين إنهم أربعة فقط، فقد مات واحد في الليل، وآخر في ذلك الصباح. ويطلب إلى الباقين أن يركعوا أمام القائد، فيقول كبيرهم الهادي لا نركع إلا أمام الله. وحين يهدد فولبي بإعدامهم يقول الهادي بلسان الجميع: إنا لله وإنا إليه راجعون. وحين يخرج الأسرى تدخل سيدة شابة اسمها ليزا، عصبية قلقة، فقد وقع زوجها في الأسر وهي تأتي لتطالب القائد بان يعمل على إطلاق سراح ذلك الأسير وحين تتجادل مع القائد الايطالي يتكشف زيف الاستعمار، وما يدعيه من خير يجلبه لأبناء الشعب الايطالي. فالمرأة تعلم إن زوجها وغيره من المئات والآلاف يضحى بهم في سبيل مصالح شخصية: قائد يرنو إلى كرسي الوزارة، وآخر يطمع في غنيمة له وحده، وكلام كثير عن مجد روما، تزين به الجنود الغزاة جرائم قتل الشيوخ والأطفال ونهب بيوتهم وخيراتهم، والاعتداء على نسائهم.

والكاتب يستخدم ليزا في براعة ليفضح الاستعمار دون افتعال، أو تعمد، فمن الطبيعي أن يكون في الجانب الآخر جانب الاستعمار أناس يفرقون بين الحق والزيف، وخاصة إذا هدد الزيف بحرمانهم من أعزائهم. وكان القائد فولبي قد طلب إلى رجاله أن يغروا واحدا من الأسرى وهو غلام في أوائل العقد الثاني من عمره، بان يكشف أسرار جماعته، وبدا إن الغلام قد وافق، فلما عاد إليه الوسيط الايطالي بعد حين وجده قد مات. وقيل إن زملاءه خنقوه! وينتهي الفصل الثاني وفولبي يهزا من ضباطه وجنوده الذين طالبوا بالتموين: بسكويت وسجائر وصابون وأمواس حلاقة. إنه يأمر تابعه بان يأتي بالتموين الليبي، فلما يكشف الغطاء عن صندوقه نجد أنفسنا أمام صورة مجاهد ليبي وقد صوب بندقيته وجلس في وضع الاستعداد وقد امسك ببلحة بأسنانه وعلى ظهره عرجون بلح. هذا هو سلاحه وذلك كل تموينه. ويطلب القائد إلى جنوده وضباطه أن يتأملوا معنى هذا، ثم يخرج مغضبا.

في اللوحة الأولى من الفصل الثاني نجد (سعدون) في مقر قيادته، يحرك جنوده

وضباطه بحيث يواجهون الغزو ونعلم أن سيدي عبوده، هو جندي محنك يختفي في زي درويش، ويهرب من سجن الأعداء بحيلة طريفة، فيستخدمه سعدون لإبلاغ الأعداء رسالة هي: إن أعدمتم أسرانا قتلنا أسراكم. يرسله وهو يعلم انه قادر على النجاة من براثن الأعداء. وفي اللوحة الثانية نجد إن جنود سعدون قد حققوا انتصارا على الأعداء. والشباب لهذا مبتهجون. غير إن سعدون عازف عن المشاركة في الفرحة.

إن به هدوءً وطمأنينة لا يكونان إلا للقائد الذي نزع حب الدنيا من قلبه، وولى وجهه شطر الآخرة ولكنه أيضا حزين. ربما لأن روحه الشفافة قد عرفت المصير.

وفي هذه اللوحة تأتي ليزا، وقد اخترقت الأهوال، كي تسال القائد العربي أن يمنحها زوجها، ويتردد سعدون كثيرا وهو يجادلها. قلبه ينعطف لها، وعقله يطالب بالتريث حتى يستجيب الأعداء لطلبه إطلاق سراح الأسرى الليبيين، وأخيرا تغلبه الرحمة على أمره، فيقرر إطلاق سراح الضابط الايطالي الأسير.

ويستحضر الضابط، فيهبه القائد لزوجته وأولاده ويطلب إليه أن ينقل إلى مواطنيه إن مجاهدي ليبيا ليسوا في حاجة لمن يحضّرهم، فهم شعب آمن صغير، متكاثف، يجمع من أفواه جوعاه ثمن الرصاصة، ولا تنام الليل نساؤه، وهن ينسجن ملابس الجنود. شعب كهذا لا يسكت أبدا على الضيم . في اللوحة الثالثة من الفصل الثاني نجد)سعدون(مهموما حزينا. وحق له أن يكون، فقد تكاثر عليه الأعداء من كل جانب وشحت مؤونته وذخيرته، وساءه ما بلغه من إن حكومة البلاد الإدارية قد قبلت التفاوض مع العدو. فيقرر سعدون أن لا يلقي السلاح، وان يحارب حتى آخر نقطة من دمه، ثم لا يكون عليه إثم ولا جناح وتكون الجنة مثواه.

لهذا يرفض سعدون عرضا بالهدنة تقدم به احد مواطنيه جاء بصحبة محام ايطالي يعطف على شعب ليبيا.

في **اللوحة الأولى** من الفصل الثالث، يشتد الكرب على سعدون ورجاله، فيقرر الانسحاب إلى أماكن أكثر أمنا داخل البلاد بينما، تتوالى عليه أنباء السوء، بمزيد من التقدم يحققه الأعداء.

وفي اللوحة الثانية من الفصل يقرر سعدون أن يواجه الأعداء، ولا يرضى مطلقا بان يقود

المعركة من خيمته، كما ينصحه زملاؤه، ضنا بحياته الغالية. ويدخل سعدون المعركة.

في اللوحة الثالثة من الفصل: نرى (سعدون) جثة هامدة، يرفعها المجاهدون بإجلال ويؤذون لها التحية العسكرية.

ثم تظهر المرأة المتشحة بالسواد ويظهر معها الشيخ. ويعود الاثنان إلى جدلهما الذي لا ينتهي: هي تنعى فارسها وتبكي عليه بالدموع الدامية، ثم لا تنسى أن تخاطب شعبها تستنهضه وتطلب إليه أن تظل روحه المعنوية عالية.

أما الشيخ فهو يردد أقوال المستعمرين، ثم يتقدم فيغلق فم المرأة بالطول والعرض بشريط لاصق، وينصرف إلى وعوده المعسولة للناس، فيصفق له هؤلاء أو يتحلقون حوله راغبين.

ويأتي سيدي عبوده، فينزع الشريط من فم المرأة لتنطلق في خطاب طويل قوي تقول للناس فيه: أن يمت سعدون، فارض ليبيا تعمر أحشاؤها بألف سعدون آخر. إن (سعدون) كان صلاح الدين وخالدا وابن الزبير. ولكن الأمة التي أنجبت هؤلاء لا تظل عقيمة.

ويستمع لها الناس أخيرا ويتقدمون إليها وفي طريقهم يدوسون الشيخ فيموت.

هذه مسرحية وطنية مؤثرة وصادقة. تنبئ عن وعي سياسي وآخر درامي واضح. وما يلفت النظر فيها أن مؤلفها ينظر إلى الأحداث نظرة جدلية. فليس معسكر المجاهدين كله بطولة وشهامة واستشهادا، وإنما فيه الصالح والطالح. وفيه من يقعد عزمه عن حد معين .أما معسكر الأعداء فلا يعدم الشرفاء من أمثال الزوجة ليزا، وزوجها الأسير والمحامي مارتيني. والمؤلف يعرف تماما كلمة الاستعمار وما يعنيه، وهو لا يندفع مع كرهه للمستعمرين حتى يشمل كرها لضحايا هذا الاستعمار من عامة الشعب الإيطالي، الذين هم مسخرون لخدمة سادة تعطشت قلوبهم للدماء، فلم تكن قسوتهم على أبناء شعبهم أقل من قسوتهم على شعب ليبيا إلا قليلا.

ويحرص المؤلف على أن يمد جذور مسرحيته إلى أرض ليبيا وتراثها العريق، فيستخدم أهازيج الحرب التي يرددها شعب ليبيا في مواضع كثيرة من مسرحيته. كما أنه يستغل ما في طبع سيدي عبوده من قدرة على التمثيل الفكه ورغبته في الهزأ من المستعمرين، وبراعة في الاحتيال عليهم، ليضفي على جو الحزن الرصأ الذي يسود المسرحية شيئا من الفكاهة ترطب الجو لحظات.

تقديم لمسرحية مقتل الحلاج التي كتبها عبدالكريم الدناع بعنوان:

الحلاج الصوفي الثائر !!.

(مقتل الحلاج)

■ تصدير: الأستاذ الدكتور:

سامي مكارم

أستاذ مادة التصوف الإسلامي بالجامعة الأمريكية بيروت

إنه لعبء يثقل حمله أن يتناول المرء هذه الظاهرة العرفانية الأدبية أبا المغيث الحسين منصور الحلاج"[1]، أما كون الحلاج ظاهرة أدبية فلأنه كان من أرق الشعراء وأعمقهم، نظما كان شعره، نثرا. فهو في شعره يجمع بين صفاء الروح وإخلاصها ، ويجمع بين عمق الفكر وسعته ، ويجمع بين صدق المحبة وشدتها، ويجمع بين دقة العبارة ورقتها وهو، إلى ذلك يجمع إلى مبنى العبارة نغما يأتي به من وراء وقعها فيحدث في الأذن الخفية انسيابا خفيا ، وهو إلى كل ذلك، يضفي على المعنى حالة تلفه فيتراءى من خلالها وقد تحرر من كثافة التحديد وصرامة التعيين .

أما كون الحلاج ظاهرة عرفا نية ، فلأنه من أولئك المتصوفة الذين لم يقتصر اهتمامهم على الحقول المعرفية المحصورة بالفرد، وإنما تعداها إلى الحقول الاجتماعية والسياسية. فالتصوف لديه لا يقتصر على علاقة المرء بالله علاقة تقوم على التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والتوكل والرضا بمدلولها السطحي، وعلى تلقي الفرد للأحوال تلقياً لا يتعداه، بل نراه تجاوز ذلك إلى أن يفهم هذه المقامات والأحوال على أنها في مضمونها الحقيقي تتعدى الفرد إلى المجتمع وتخوض في مجال الإنسانية جمعاء. فالتصوف لا يعترف بأنانية، وإنما هو حركة إنسانية تشمل المجتمع الإنساني كله وترمي إلى إصلاح

هذا المجتمع بتحريره من (الأنا) وإلى الجهاد ضد ما تؤدي إليه (الأنا) من ظلم، وإلى تحقيق العدالة بين الناس وإشاعة المحبة في الله.

من هنا اتصال هذا الصوفي ببعض الحركات السياسية في زمانه كحركة الزنج وغيرها على ما تمثله الدولة العباسية من ترف على حساب المستضعفين الذين كانوا يعانون مختلف ضروب الظلم والاضطهاد. ذلك في نظري أحد الأسباب الرئيسية التي حدت ببعض أهل الحكم في بغداد، وعلى رأسهم حامد بن العباس وزير الخليفة المقتدر بالله، إلى أن يوجسوا خيفة من هذا المتصوف الذي ألب حوله المستضعفين، حتى إنه عندما حج للمرة الثانية كان على رأس أربع مئة من أتباعه، كما يذكر الخطيب البغدادي وغيره ممن أرخوا للحلاج.

والجدير بالذكر أن مناصري الحلاج لم يكونوا من صبغة دينية واحدة، فإلى جانب اتصاله بحركة الزنج كان له مناصرون من القرامطة ذوي الولاء الإسماعيلي، كما له مناصرون من الحنابلة، وهم من خلصاء أهل السنة والجماعة؛ وقد كانت لثورتهم في بغداد قبيل مقتله، صلة وثيقة به، حتى أن أحد رؤوس الحنابلة في ذلك الوقت، وهو الفقيه والمحدث أبو العباس أحمد بن عطاء، قضى نحبه على يد الوزير حامد بن العباس لدفاعه عن الحلاج[2]. أما الشافعية فقد عرفوا بوقوفهم من الحلاج موقفا معادياً لموقف أهل الحكم منه. فهذا العباس أحمد بن سريج، أحد أشهر القضاة والفقهاء الشافعيين وأوثقهم، يقف في وجه الفقيه محمد بن داود الظاهري عندما أراد محاكمة الحلاج بتهمة الكفر، فيجهض محاكمته ويأبى إدانته[3]. وقد كان من نتيجة موقف ابن سريج هذا أن الوزير حامد بن العباس، فيما بعد، رفض تعيين أي قاض شافعي في هيئة المحكمة التي قضت بإعدام الحلاج، بعد عشرين سنة من رفع محمد بن داود الظاهري الدعوة عليه[1]. إلى جانب ذلك نرى انه كان للحلاج أيضا مناصرون من الشيعة الموسوية، حتى إن بعض رؤسائهم، كابي سهل بن نوبخت، توجسوا خيفة منه فناصبوه العداء وقد عمت، إلى ذلك، شهرة الحلاج مختلف الأقطار وكثر مناصروه فيها، وكثيرا ما كان يتلقى الرسائل منهم، فيلقبه أهل الهند بالمغيث، وأهل ماصين وتركستان بالمقيت، وأهل خراسان بالمميز، وأهل فارس بأبي عبدالله الزاهد وأهل خوزستان بالشيخ حلاج الأسرار. أما أتباعه في بغداد فكانوا يلقبونه بالمصطلم (الواله الذي غلب ولهه على قلبه)، ومناصروه بالبصرة بالمجيب.

هذه الألقاب إنما تشير، فيما تشير إليه، إلى ما كان عليه هذا العارف الثائر من مكانه عالية في العالم الإسلامي. فلا غرو إذن إذا شغل هذا الصوفي الأوساط السياسية في بغداد لمدة من الزمن، وقد قوّى مكانة الحلاج السياسية والاجتماعية هذه ما كان يتمتع به من جاذبية شخصية وسحر في طلعته المنبئة عن طهر الطوية، فقد كان، إلى جانب عداوته الصريحة للظلم والفساد، فائق الحماسة في التعبير عن مكنون سره، وكان تصرفه اليومي يسفر عن صدق معاناته وعنف حبه، وكان إلى ذلك في توافق بين عقله وقلبه، أو قل بين علمه وعمله، أو قل بين حقيقته ومظهره، أو قل بين سره وجهره، فكثيراً ما كان يجول في أسواق بغداد ومساجدها وهو يصرخ في الناس ويبكي معبراً بحرارة عن شدة وجده وصفاء توجهه ومجاهدته، فيهتف: (يا أهل الإسلام، أغيثوني! فليس يتركني ونفس فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه). أو يهتف: (يا أيها الناس، أغيثوني عن الله، أغيثوني عن الله، أغيثوني عن الله! فإنه اختطفني مني وليس يردني علي، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة، وأخاف الهجران، فأكون غائبا محروما والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصل)! وكثيرا ما كان الناس يبكون لبكائه. وكان بذلك يستأثر بمحبة الناس وتقديرهم وثقتهم والنظر إليه بإجلال وإعجاب.

هذه الأمور مجتمعه جعلت بعض أولى الأمر يوجسون خيفة منه على مركزهم السياسي ومصالحهم الشخصية فيسعون إلى الإيقاع به وإلقاء القبض عليه. ويبدأ الوزير علي بن محمد بن الفرات حملة لاعتقال الحلاج ، وكان ذلك العام 299هـ 911 أو912 م. والجدير بالملاحظة أن هذا العام كان العام الذي تأسست فيه الخلافة الفاطمية في المغرب .غير أن الشرطة لم تقدر على القبض عليه إلا في العام 301هـ913م وذلك في الأهواز في بلد السوس ، فحمل إلى بغداد حيث اركب جملا وشهر به ونودي عليه «أحد دعاة القرامطة ..فعرفوه «ثم أودع السجن. أما تهمة السلطة له بأنه قرمطي فهي إما لأنها كانت ترميه حقيقة بذلك ، والقرامطة كانوا يؤلفون خطرا علي الدولة الكبيرة، كما كان لهم صله بالدولة الفاطمية القائمة حديثا في المغرب، وإما لأن العباسيين كانوا يسعون إلى تسويغ اعتقالهم له أمام الناس، وهو الذي بلغ ما بلغ من شعبة، وإما للأمرين معا.

أودع الحلاج السجن ، ولكن شخصيته الساحرة التي كانت قد تركت أثرها في بعض المتنفذين ومنهم أربعة من ذوي الشأن منهم الوزير على بن عيسى الجراح القنائي، وكان

قد استوزر عام 301هـ 913م ، ومنهم أيضا القشوري، ووالدة الخليفة، جعلت الحلاج مؤقتا في مأمن من أن ينال منه خصومه. فقد منع الوزير علي بن عيسى محاكمته آخذا بفتوى ابن سريج السابقة ، واكتفى إرضاء لخصوم الحلاج بصلبه صلب الاشتهار، وهو تعليقه على جذع بحبل تحت إبطيه ثلاثة أيام من الصباح حتى الظهر ثم بإعادته إلى السجن. مع أن ذلك كان في حد ذاته من القسوة بمكان ووقد وضع في رجليه وهو مصلوب ثلاثة عشر قيدا وصلت إلى ركبتيه، فان هذا العمل كان من جرائه الإبقاء على حياة هذا المتصوف الثائر مدة استطاع خلالها، وقد سمح له بوعظ السجناء وأذن للناس بزيارته وسماع أقواله ومواعظه، أن يواصل رسالته، فزاد تعلق الناس به. ثم إن الحاجب نصرا القشوري نقله إلى بيته من السجن بعد أن كفله أمام الخليفة وأقنعه بذالك. وأذن للناس كذلك بزيارة هذا المتصوف في بيت نصر يسمعون وعظه وإرشاده.

غير أن ذلك ألب أعداء الحلاج عليه وعلى مناصريه، فاضطر نصر، بعد أن تم بناء السجن الجديد، أن يذعن للضغط فينقل الحلاج إلى بيت ملاصق للسجن بني خصيصا للحلاج وجعل بابه من داخل السجن، وأذن للناس بزيارته كما في السابق.[1]

ثم إن الأوضاع السياسية تطورت ضد مصلحة الوزير حامد بن العباس عدو الحلاج، فقد تفاقم أمر الديلميين في المشرق في ثورتهم على الخلافة فدخلوا الري. وقد عاد ذلك بالضرر على مصالح حامد بن العباس في الري، فكان لابد له من إعادة الري إلى الخلافة والتخلص من والي الري الذي انتحى جانب الديلميين غير أنه كان، لتحقيق هدفه هذا، بحاجة إلى المال فزاد الضرائب وشدد على جبايتها. وقد أثار ذلك نقمة الناس فكانت ثورة الحنابلة في بغداد ضد حامد بن العباس وما يمثله من ظلم واستبداد. ويبدو أن ما كان يقوم به الحلاج في سجنه من دعوة إلى العدالة والصلاح وإحقاق الحق شارك في يقظة الناس على وجوب تغيير وأوضاعهم البائسة. ومما زاد في أمر حامد بن العباس حرجا أن علي بن عيسى بن الجراح ونصرا القشوري عارضاه في زيادة الضرائب. غير أنهما لم يستطعا الجهر بتأييد الحنابلة في ثورتهم فخسرا تأييدهم لهما وضعفت شعبيتهما. وقد عرف حامد بن العباس كيف يغتنم وضع الرجلين الحرج فقرر إسداء ضربته القاضية.

كان الحلاج في نظر الوزير حامد بن العباس هو الباب للانقضاض على علي بن عيسى ونصر القشوري وأنصارهما من رجال القصر. ورأى أنه إن استطاع أن يثبت على

الحلاج تآمره على الخلافة يكون قد نجح في إيغار صدر الخليفة على هؤلاء المتنفذين الذين كانوا يناصرون هذا الصوفي ويحمونه. وطفق حامد بن العباس يسعى بالحلاج لدى الخليفة المقتدر، فصوره له أنه ثائر على النظام القائم، متآمر على الخلافة. وهكذا استطاع حامد بن العباس أن يغور صدر الخليفة على نصر القشوري وعلي بن العباس إلى نقل السجين «المدلل» من بيته الذي بني له جانب السجن الجديد إلى بيته هو، حيث أذاقه ألوانا من الاضطهاد. وأخذ يسعى إلى محاكمته بتهمة الزندقة بعد أن رفعت من قبل عنه تهمة الكفر، والزنديق هو ذلك الذي يبطن الكفر ويظهر الإيمان .وتم لحامد بن العباس ما أراد بعد أن ضغط بكل قواه على القضاة الذين عينهم هو فحكموا عليه بالإعدام[1] .ثم إنه نجح في إقناع الخليفة بإصدار حكم بتعذيبه أقصى ما يكون التعذيب قبل الإجهاز عليه .وربما كان ذلك قبيل إقناع الناس بخطره الكبير، إذ لو كان زنديقا عاديا لما استحق كل هذا التعذيب. وتم لحامد بن العباس ما أراد وصدر أمر الخليفة للسياف وفيه :»وضربه الف صوت ، فأن لم يمت فتقدم بقطع يديه ورجليه ، ثم أضرب رقبته ونصب رأسه وأحرق جثته !»[2]، ولعل حامد بن عباس باستصدار هذا الحكم القاسي إلى أبعد حدود القسوة ، لم يقصد التنكيل بالحلاج وحسب، وإنما قصدا أيضا إظهار خصومه السياسيين الذين كانوا يناصرون الحلاج ويحمونه بمظهر المتآمرين على الدولة وعلى الخلافة مع رجل زنديق خطر، وبذالك يكون قد ضربهم ضربة سياسية لا يقومون بعدها .

ونستطيع القول إن حامد بن العباس نجح في خطته على المدى القصير. غير أن محنة الحلاج هذه أدت في مقبل الأيام إلى ردة فعل معكوسة مازال أثرها قائما إلى اليوم .فقد كان من نتيجة ضرب هذا المتصوف ألف صوت ثم قطع يديه ورجليه ثم صلبه على جذع إلى صباح اليوم التالي ثم إنزاله وضرب عنقه ثم إحراق جثته ودر رمادها في دجلا ونصب رأسه ويديه ورجليه على جذع مقابل السجن الجديد لمدة يومين ثم إنزال الرأس والاحتفاظ به لمدة سنة في خزانة في دار الخلافة ثم نقلة إلى خراسان حيث كان للحلاج أصحاب، ثم نصبه هناك، أن زاد في نسج هالة من القداسة حول الحلاج ، ومما زادا في هالة القداسة تلك هوا نظرة الحلاج ذاته إلى مقتله وموقفه تجاه الحق وتجاه القتلة وتجاه نفسه .فها هو يتقدم إلى زاد منصة الإعدام ضحكا حتى تدمع عيناه ، وها هو يصف مقتله وتعذيبه وهو في ساعاته الأخيرة، بأنهما «دلال الجمال الجالب إليه أهل الوصال»

وها هو يتهكم على قاتليه مستشهدا ببعض الشعر، ثم يصلي ركعتين ، ثم يقف مبتهلا إلى الله ، متكلما في التجلي الإلهي وفي حقيقة التوحيد وفي معنى اللاهوتية والناسوتية والقدم وحدث والإيمان والمعرفة ، ليخلص إلى استغفار الله لقاتله ، ثم إلى حمده تعالى فيما يفعل وفيما يريد، ثم إلى المناجاة سراً، ثم يلطمه السياف ويهشم أنفه فيسيل الدم على لحيته، ثم يأخذ بجلده السياط الألف، فلا يكون منه إلا أن يردد مع كل جلدة (أحد..أحد) وما إن بنتهى الجلاد من ذلك حتى يتقدم ويقطع يديه ورجليه، فيسمح الحلاج وجهه بذراعيه ويلطخ وجهه وساعديه بالدم ويقول: (ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم) ثم إن السياف لا يجهز عليه بل يصلب على جذع إلى اليوم التالي، وهو صامت. إذ يأتيه أبوبكر الشبلي يواسيه بالتصوف. يجيبه الحلاج من أعلى الجذع مواسياً إياه هو أيضا فيقول له إن التصوف (أهون مرقاة منه ما ترى) وعندما يحين قطع رأسه في غداة اليوم التالي، وينزل من الجذع لتضرب عنقه لا تلهيه مواجهة العذاب والموت عن إلقاء (درسه) الأخير فيقول بأعلى صوته: (حسب الواجد إفراد الواحد له) ويقرأ الآية :}**يستعجل بها الذين لا يؤمنون بها والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون أنها الحق ألا إن الذين يمارون في لساعة لفي ضلال بعيد**{.

ربما كان في هذه الأخبار كثير من المبالغة، أو ربما كانت من نسج الخيال. ولكن مهما كان الأمر فإن مجرد روايتها على هذا النحو يدل على ما كان يتمتع به الحلاج من مكانة سامية بلغت حد القدسية.

ذلك ما أثار الناس، فكان ما كان من أمره لديهم، فإذا هو رمز للاستشهاد عند بعضهم، وإذا هو عند بعضهم الآخر يستحق القتل ويستحق هذا العذاب. أجل انقسم الناس فيه فئتين، فئة تعصبت لدينها فآثرت السلامة في حرف النص حبا لهذا الحرف القدسي واكتفاء به وإجلالا لقائله، غمرها نور هذا الحرف فاشتغلت بذكره عما سواه. ونظرت مهتدية بهذا النور الغامر؛ وإذ لم تر الحلاج فيه حسبته محروما من نعمته محروما بظلام عند به عن متوجه النور وجار به إلى الكفر، فاجتمعت على القضاء عليه. وربما كان أول من نبه إلى انحراف الحلاج عن حرفية النص هو القاضي في بغداد الفقيه محمد بن داود الظاهري. فقد رأى هذا الفقيه أن اعتقاد الحلاج في أن المعرفة هي نتيجة لأحوال تتنزل على الإنسان من لدن عين الجود وإنما تعني مباشرة من الله إلى الإنسان، وهذه

المباشرة لا تحصل إلا للأنبياء. وآخر الأنبياء وخاتمهم هو رسول الله صلى الله عليه وسلم. ثم إن اعتقاد الحلاج بأن مباشرة الله لم تحصل له إلا من خلال حب خالص لا يتنزل على الإنسان إلا بإمحاء ذاته البشرية والامحاق الكلي في الله ، إنما هو، في نظر الفقيه الظاهري، مناف للإسلام كل المنافاة. فالإسلام، في نظر الفرقة الظاهرية ، إنما ينزل الله ولا يقر بأي اتحاد .علاوة على ذلك، فأن الحب في نظر هذا الفقيه لا يعني بالتالي ما يعنيه عند الحلاج. ذالك أن الحب، في نظر محمد بن داود الظاهري، إنما هو وسيلة للإبقاء على الجنس البشري حسب الحدود المفروضة ليس إلا، وكل حب يتعدى ذلك إنما هو انحراف على الخط الإنساني وهو بالتالي مجرد جنون لا يؤدي بصاحبه إلا إلى الهلاك. وهكذا عد محمد بن داود الحلاج جاحدا لأصول الإسلام ، فرفع أمره إلى القضاء طالبا محاكمته بتهمة الكفر .وقد أخذ ذلك موافقة عدد من الفقهاء والقضاة، غير أن القاضي الشافعي ابن سريج لم يوافق ابن داود على إدانة الحلاج كما سبق القول ، وذلك بحجة أن أقوال الصوفية وعقائدهم لا تدخل ضمن حقل المحاكم الشرعية، وقد استطاع ابن سريج أن يمنع محاكمته بتهمة الكفر ¹

ومع أن التهمه التي وجهها ابن داود إلى الحلاج طويت برد ابن سريج، فإن أثرها بقى عند بعض الفقهاء، حتى إذا ما أحيل الحلاج إلى المحكمة بعد حوالي عشرين سنه على دعوى ابن داود، نظر هؤلاء الفقهاء وتابعوهم إلى إعدام الحلاج بالرضا، أما الحلاج فقد بلغ من الشفافية أنه تفاهم موقف هؤلاء الفقهاء ومن تبعهم من الناس، ويروي أحد مريبيه أن الحلاج قال له: (يا بني.. إن بعض الناس يشهدون علي بالكفر وبعضهم يقرون لي بالولاية، والذين يشهدون علي بالكفر أحب إلى الله وإلي من الذين يقرون لي بالولاية؛ ذلك لأن الذين يقرون لي بالولاية من حسن ضنهم بي، والذين يشهدون علي بالكفر تعصبا لدينهم. ومن تعصب لدينه أحب إلى الله ممن أحسن الضن بأحد!!)وها هو عندما حكم عليه بالإعدام يدعو الله أن يغفر لقاتليه فيقول: (وهؤلاء قد اجتمعوا لقتلي تعصبا لدينك فأغفر لهم، فأنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت علي ما سترت عنهم لما ابتليت فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد) ¹.

تلك هي الفئة الأولى. وأما الفئة الثانية فقد أجمعت على عدم تكفير الحلاج فابن سريج الفقيه الشافعي الذي كان يفضل على جميع أصحاب الإمام الشافعي أبى، كما

ذكرنا سابقا، إدانة الحلاج. وكان إذا سئل عنه يقول: (هذا رجل خفي عني حاله، وما أقول فيه شيئا). أما المحدث أبو العباس أحمد بن سهل بن عطاء الفقيه الحنبلي فعندما سأله عدو الحلاج والساعي إلى قتله الوزير حامد بن العباس: هل يصوب اعتقاد الحلاج؟ أجابه ابن عطاء فيما أجابه: (مالك ولكلام هؤلاء السادة؟). وابن عطاء هو الذي كان قد سأله أحدهم عن الحلاج فأجابه قائلا: (ذاك من حق). أما أبو عبدالرحمن السلمي فقد روى في كتابه (تاريخ الصوفية) أن الفقيه إبراهيم بن محمد النصر باذي قال في الحلاج: (إن كان بعد النبيين والصديقين موحد فهو الحلاج). أما ابن خفيف، الفقيه والمتصوف الشهير، فقد قال في الحلاج: (إن كان الذي كفره يرى ما رأيته منه وأنا في الحبس لم يكن توحيدا، فليس في الدنيا توحيدٌ!). وقد روي أن الفقيه العالم على بن المسلمة أوقف موكبه الرسمي الذي كان يقله إلى جامع المنصور ليتسلم منصب الوزارة الذي عينه فيه الخليفة القائم عام 437 هـ 1046 م، أوقف موكبه أمام الساحة التي أعدم فيها الحلاج ليقف خاشعا مترحما عليه. أما حجة الإسلام أبو حامد الغزالي فقد وضع الحلاج بين العارفين الذين عرجوا إلى سماء الحقيقة. وممن قال بصحة إسلام الحلاج أيضا العالم الشافعي عبدالكريم بن هوازن القشيري، ففي الفصل الذي عقده في رسالته لبيان صحة اعتقاد المتصوفة استشهد بما قاله الحلاج في التوحيد. وممن قال بصحة إسلامه أيضا الفقيه أبو جعفر الصيدلاني والفقيه ابن عقيل والفقيه المفسر أبو عبدالرحمن السلمي. كذلك نظر إليه نظرة إجلال وإكبار عدد من المتصوفة العلماء كالشبلي والشاذلي وأبي عبدالله الأنصاري ويوسف الهذماني وحكيم الصنعي وفريد الدين العطار والشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي والششتري وابن غانم الأندلسي وجلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي ونسوي ونسيمي ولامعي، وقد أهدى هذا الأخير إلى السلطان العثماني سليمان الكبير قصيدة مجد فيها الحلاج أي تمجيد. كذلك عظمته الطريقة البكتاشية ومتصوفة الهند وماليزيا. ومن الذين مجدوه وتأثروا به المتصوف السنغالي سرمد كاشاني الذي انتشرت عقيدته الحلاجية على يد السلطان حسين شاه[2]. وهكذا عمت شهرة الحلاج جميع الأقطار الإسلامية من أقصى الشرق إلى الأندلس غربا، ومن آسيا الصغرى إلى السودان.

ولم يقتصر الاهتمام بالحلاج على العلماء والفقهاء والمتصوفين والشعراء، وإنما تعداهم إلى اهتمام العامة الذين اتخذوا من مقتله مادة لطائفه من الأساطير دونت في مجموعات مجهولة

المؤلفين، وهي تتناول أسطورة الحلاج ويتضمن بعضها أقوالا مأثورة عنه يتخللها أشعار مروية على لسان الحال، ومع أن هذه المجموعات تتصف بضعف الأسلوب فهي مستوحاة من أبيات له مشهورة، وقد كتب بعض هذه المجموعات بطريقة يسهل على القصاصين الشعبيين روايتها كما هي الحال في سيرة بنى هلال وسيرة عنترة، إلى جانب ذلك يحمل لنا التراث الشعبي طائفة من الأشعار كانت تلقى في مختلف المناسبات الاجتماعية والدينية.

مقتل الحلاج

■ **أهم شخوص المسرحية :**

الحسين بن منصور الحلاج -	صوفي، ثائر شاعر
زينب بنت التستري -	من أتباع الحلاج
ابراهيم بن فاتك -	من مريدي الحلاج
ابو سعيد الجنابي-	قائد القرامطة
ابو القاسم الجنيد -	شيخ الصوفية في بغداد
عمرو المكي -	شيخ الحلاج ومعلمة
علي بن عيسى -	وزير الخليفة المقتدر
احمد بن سريج -	من كبار المتصوفه
محمد بن عبدالصمد -	صاحب شرطة الخليفة
المقتدر بالله -	الخليفة العباسي
نصر القشوري -	حاجب الخليفة
مريم بنت السمري -	ابنة أحد مريدي الحلاج
حامد بن العباس -	وزير الخليفة
ابو عمر الحمادي -	قاضي الكرخ
ابو جعفر البهلول -	قاضي المدينة المنصور
محمد بن اسماعيل زنجي -	كاتب الوزير حامد

● **زمن المسرحية :**

(تقع أحداث هذه المسرحية في مدينة السلام "بغداد " في الفترة :309.264 هـ الموافق 878 922 م)

المشهد الأول

(لو ألقي مما قلبي ذرة علي جبال الأرض لذابت)

(الحلاج)

(ميدان في مدينة السلام، السلام، يقف الناس ويتطلعون لرؤية مشهد بعيد عنهم فتشرئب أعناقهم ومنهم من يستعين بمكان مرتفع لينظر الي المشهد. يدخل الحسين بن منصور الحلاج وهو ربعة مليح الوجه ابيض البشرة مهذب شعر اللحية في العقد الرابع يلبس مرفعة صوف سوداء. تستوقفه زينب بنت التستري التي تشاهد عرضا وهي تقطع الميدان هي في عقدها الثاني مليحة لبقة لها في قلب الحلاج منزلة ويعاملها كابنته).

زينب: } تنادي الحلاج { يا ابا مغيث .. يا ابا مغيث ...

الحلاج: زينب ؟ ما وراءك ؟ (يجذبها من يدها الي مكان بعيد عن الناس تحاول الكلام فيسبقها) أخبريني لم يتجمع الناس ها هنا والي أي شيء تشرئب اعناقهم ؟

زينب: انهم يمدون البصر الي المصلوبين علي جذوع النخيل فيما وراء الحائط .. ان الناس يا سيدي يستعذبون عذاب الناس ! قالوا إنهم قرامطة وزنوج وخوارج .

الحلاج: انهم شعراء وفلاسفة وأهل عقول . ولكن الناس يا بنيتي نيام فإذا انتبهوا ندموا، واذا ندموا تنفعهم ندمتهم .. ولسوف يرجع بصرهم خاسئا وهو حسير !

زينب: ما تري ؟ البداية ام النهاية ؟

الحلاج: البداية والنهاية لا تجتمعان فكيف يقع بينهمــــا تخير ؟

(يتقدمان لمشاهدة المصلوبين، نلاحظ أن ابا سعيد الجنابي يتابع حديث الحلاج مع زينب منذ بداية المشهد، هو قائد حركة القرمطة يتنكر في ملابس رثة ويغطي نصف وجهه، وهو قصير القامة، شديد السمار غليظ الرقبة له جسم مصارع)

الجنابي: (لا حد اتباعه مشيرا الي الحلاج) ادع الرجل إلي.

التابع: (يتقدم من الحلاج) أجب صاحبنا ..

الحلاج: ومن صاحبكم ؟ (لا يجيبه فيلتفت الحلاج الي حيث يقف الجنابي).

الجنابي ؟

التابع: لا ليس هو ...

الحلاج: (يتفرس في الجنابي) كإنه هو (يتقدم مع زينب نحو الجنابي)

الجنابي: ممن الرجل ؟

الحلاج: فقير أطوف الهند والسند. صوفي في بداية الطريق ستراه يوما مثل هؤلاء (يشير ناحية المصلوبين) مقطع الأوصال مصلوبا .

الجنابي: ولم لا ترمي خرقة التصوف المرقعة هذه وتستل سيفك كي لا أراك يوما مثل هؤلاء ؟ !

الحلاج: لأن الأرض لا تقبل الدم المسفوح !

الجنابي: (بسخرية حزينة) ولكنها تقبل الصلب وتقطيع الأوصال ! فإلى أي امام تدعو ؟

الحلاج: ادعو الي الله، والله يضع سره في أبي سعيد الجنابي حمال أعدال الدقيق في البصرة .

الجنابي: (وقد سر من إشارته) ولقد عرفتني اذا .. انا قائد القرامطة .

الحلاج: انكرك تابعك فقلت: كانه هو، حتي لا أكذب ولا أكذبه !

الجنابي: بصير قادتك الي معرفتي وسمعي قادني الي معرفتك، وكان ذلك حين استمعت الي حديثك مع الصبية كانت تناديك بأبى مغيث .

الحلاج: بصاصوك يملأون الأرض وقد لا ريب أخبروك خبري.

الجنابي: قالوا (يتوقف عن الكلام فجأة) أمعك هذه الصبية ؟

الحلاج: هي زينب بنت التستري ولقد علمتها ان المجالس بالأمان.

الجنابي: (مكملا حديثة) قالوا إن داعياً يجوب البلاد ما بين الاهواز وخراسان تارة يمشي بالقباء علي زي الجند وتارة يلبس الدراعة والعمامة وتارة يلبس ثيابا رثة، وبيده ركوة وعكاز . وإن بصاصي الخليفة يحسبونه علي القرامطة، والقرامطة يحسبون علي الزنج، والزنج يحسبون علي الخليفة ! فهل انت معنا أم مع صاحب الزنج أم مع الخليفة أم مع الدراويش ؟

الحلاج: (وقد أستفزّ حديث الجنابي وأغضبه) أنا مع حبيبي !

الجنابي: إنهم يفسدون في الارض ...

الحلاج: أنا مع حبيبي ...

الجنابي: إنهم يرشون ويرشون ....

الحلاج: أنا مع حبيبي ...

الجنابي: إنهم يأتون الكبائر ...

الحلاج: دع الخلق للخالق ...

الجنابي: الخالق مع المستضعفين .. حبيبك مع الحق ..

الحلاج: هو، عز وتعالي مع الجميع وللجميع .

زينب: يا أبا مغيث .. من رأي منكم منكرا ..

الحلاج: يدي لا تنفع إلا للتسبيح ..

الجنابي: فبلسانك ..

الحلاج: ولساني لا يذكر غيره ..

زينب: فبقلبك ..

الحلاج: وقلبي لا يتسع لسواه ..

الجنابي: (وقد نفد صبره) صدق الإمام جعفر الصادق .

الحلاج: (مبتسماً) ذلك معلمي ؛ كيف قال يا أبا سعيد؟

الجنابي: قال .. لو أن رجلاً تصوف أول النهار لا يأتي عليه الظهر حتى أحمق !

الحلاج: (وقد لاحظ أن زينب تبتسم) لا تجدف يا جنابي ..

زينب: أما علمتنا أن التصوف هو صفاء المعاملة مع الله ؟

الحلاج: بلى ...

الجنابي: أنصدق مع الله وندع الأمة لنهش الذئاب والكلاب؟

الحلاج: (مستفزاً) يا أبا سعيد .. إني أنصحك ؛ ستحدث في الأمة ثغرة لا يسدها إلا رأسك !

الجنابي: وما في ذلك ؟ إني لست أكثر من حمال فقير كنت أرفع أعدال الدقيق في البصرة، وها أنت تراني ورجالي يفتحون الرقة وحلب وحماه وحمص وبعلبك وينشرون دين العدل في البحرين وما حولها .. فما يساوي رأسي بجانب ما ذكرت ؟!

الحلاج: والله يا أبا سعيد ما غرقت بين نعمة وبلوى ولكني أخشى أن يقال إنني أطعت مطامعي وشغلتني الدنيا عن الآخرة .

الجنابي: (يتحرك مع الحلاج وزينب، ويقفون بعيداً عن الناس) ألا تطع نداء الملهوف والمستضعفين من النساء والولدان ؟ ألم تأتك اخبار فساد القصور وتهتك الوزراء وفسق الولاة، وسلطان الجواري والخصيان؟

الحلاج: لا تكمل يا جنابي .

زينب: لا تصمت يا جنابي .

الحلاج: لا تقتليني يا زينب .! (رافعا يديه، مرتعشا) خذ عني يا جنابي، من لا حظ الأعمال حجب عن المعمول له، ومن لاحظ المعول له حجب عن رؤية الأعمال .. الفرق بيننا إنك تثأر لنفسك أنا أثأر من نفسي، وهو لا يتركني ونفسي فآنس بها، ولا يا خذني من نفسي فاستريح منها .. وهذا دلال ولا أطيقه .(يدخل في إحدى شطحاته الصوفية، فيغيب عن نفسه وعمن حوله ..)

أنا من أهوي ومن أهوي أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرته أبصرتني

وإذا أبصرتني أبصرتنا

الجنابي: إن كونك مع حبيبتك لا يمنع كونك معنا ضد الظلم والجور.. وأن تقول لاكما قلنا ..

الحلاج: يا أبا سعيد لا تطلب مني ما لا أملك . إن الله أوجد الاجسام بلا علة كذلك أوجد فيها صفاتها بلا علة وكما لا يملك العبد أصل فعله، كذلك لا يملك فعله. (يضع يده على كتفه) أنت تقول (لا) وأنا أقول (لا) ولكن لائك غير لائي . لك يا جنابي لام ألف، وعلم لام ألف في الألف، وعلم النقطية في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة الأصلية في الأزل في الأزل . علم الأحرف في " لا " !

زينب: الذين قالوا لا قبلك سبقوك الي الطريق الوعرة .

الحلاج: هم احبائي الذين تواصوا بالصبر وتواصوا بالمرحمة .

الجنابي: كن معنا وسر علي طريق أحبائك .

الحلاج: طريقي لا تعرفها يا جنابي .

الجنابي: (لاتباعه وهو ينسحب) هلموا .. ودعوه، سترونه يوماً خليفة للمسلمين او مصلوباً مثلا هؤلاء اللصوص !

زينب: لم يا سيدي كل هذا الصدود مع قائد القرامطة ؟ الست تدعو بدعوتهم وتستميل لها من فوق المنابر ؟

الحلاج: هو ما تقولين يا زينب . ولكن هل سبق ورأيت وجه الجنابي ؟

زينب: لا .. لم أره، وأنت ؟

الحلاج: لقد قابلت وجادلت كبير القرامطة الحسين بن زكرويه قبيل مقتله وأحبني في الله وأحببته .أما الجنابي فلم أره قبل اليوم .وما تقولين يا زينب في رجل ملثم محاط بالأتباع الأجلاف يقول إنه الجنابي ؟! ولم لم يكشف عن وجهه أمامي ؟

زينب: لقد قلت .. كأنه هو .

الحلاج: أردت أن يصدق أنه خدعني .

زينب: أتعني ... (صمت) إنه ...

الحلاج: ولم لا ؟ إن بصاصي الخليفة يموهون حتي على الخليفة!

(يخاطب جموع الناس) يا أهل الإسلام (يجتمع الناس حوله) يا أهل الإسلام أغيثوني .. إنه اختطفني مني وليس يردني علي ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة . وأخاف الهجران فأكون غائبا محروما والويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجر بعد الوصل !



المشهد الثاني

(تهدي الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي)

(الحلاج)

(وفي مجلس أبي القاسم الجنيد، شيخ الصوفية في بغداد، في عقده الخامس، عليه وقار ومهابة، هادئ دمثُ متواضع، يجلس بجانبه أحمد بن كوكب الوسطي والصوفي عمرو بن عثمان المكي، معلم الحلاج يدخل الحلاج ويجلس بعيداً عن صدر المجلس) .

الجنيد: من أين لك هذه المرقعة السوداء يا حسين ؟

الحلاج: لقد خلعها عليّ عمرو المكي (يشير إليه) في البصرة، قلت له حينها .. هذا لباس من يرد عليه عمله !

المكي: ولم تلبس لباس من يرد عليه عمله ؟

الحلاج: لأنك علمتني .. لا يصح للمريد أن لشيخه لم، علي المريد أن يسمع، ويفهم، ويعلم، ويشهد، ويذعن. لأن روح المريد شيخة . وقلت لي يا سيدي، من لا شيخ له الشيطان شيخه !

الجنيد: وما علمك أيضاً ؟

الحلاج: جعلني أنتظر ببابه أيام استرحمه أن يأذن لي ويدنيني وعندما دخلت علية قال لي .. أن قدرت عليه لأقتلنك !

المكي: انما ان تدخل الطريق من الباب الضيق.

الجنيد: (سؤال استنكاري) أتقتله إن قدرت عليه يا مكي ؟

المكي: لقد بلغني يا جنيدُ أنه يخرج الأطعمة والأشربة في غير حتى قال أبو علي الجنابي، عندما سمع بهذا المخارق، إن هذه الاشياء محفوظة في منازلها يمكن فيها ولكن ادخلوه بيتا من بيوتكم وكفوه أن يخرج منه فاكهة في غير حينها ..فإن فعل فصدقوه ! فبلغ الحلاج قوله فخرج من الأهواز . وبلغي انه استغوى جماعة كانوا يستشفون بشرب بوله، حتى إنّ قوماً من الجهّال قالوا إنه يحيي الموتى .

الجنيد: ما تقول فيما سمعت يا حلاج ؟

الحلاج: إن شيخي عمرو بن عثمان المكي يقول بلغه عني ولم يقل اني قلت او فعلت علي وجه اليقين . إن هذه الأباطيل يتقولها من أعمى قلوبهم الحسد كما ازداد عدد المحبين وتزايد عدد المريدين حتي أوجس بعض رؤساء المذاهب مني خيفة كأبي سهل بن نوبخت فنسبوا إلى السحر والشعبذة بقصد نفي الكرامة وقد ضاق صدري يا سيدي من أقاويلهم وأكاذيبهم وما يفترون حتي صرت أقلب قلبي فلا أجد فيه غير الوحشة !

الجنيد: عليك بالسكون والمراعاة والتقية والدعة .. إني أخاف يا بني منك عليك لأنك تشطح في عبارتك وتبالغ في مواعيدك ولا تتحرى الحيطة في أفعالك. ولقد أغضبتني وأغضبت الصوفية جميعاً .

الحلاج: وما الذي أغضب شيخي الجنيد والصوفية جمعياً ؟

الجنيد: (مغضباً حديداً) ما الذي فعلته في مكة بعد مفارقتك لصوفية فارس ؟

الحلاج: جلست سنة صحن المسجد الحرام .

الجنيد: بل سيخبرنا أحمد بن كوكب الواسطي بما فعلت . تكلم يا واسطي واخبرنا بما رأيت من الحلاج في مكة.

الواسطي: لقد صحبته سبع سنين فما رأيته ذوق من الأدم سوى الملح والخل .

الحلاج: نصحني شيخي عمرو المكي أن أكتحل بالملح حتي أقوم الليل .

الواسطي: كان يكتحل حتى يصلي الصبح بوضوء العتمة، ولم يكن عليه غير مرقعه واحدة، وكلما أهدي إليه قلبه وآثر به، ولم ينم الليل أصلا إلا سويعة من النهار.

الجنيد: ما الذي فعله في مكة ؟

الواسطي: كان يجلس في حرم البيت لا يبرحه ليلا ولا نهاراً إلا للطهارة والطواف، لا يحترز من الشمس ولا من المطر، وكان يؤتي إلية في العشاء بكوز ماء وقرص خبز من أقراص مكة، ويصبح الصبح وإذا بالقرص علي رأس الكوز وقد شرب شربتين شربة قبل الطعام وشربة بعده وعض من القرص ثلاث عضات أو أربعاً من جانبه .

الجنيد: أخبرنا يا مكي بما رأيت من الحلاج في مكة .

المكي: رآه جمع من صوفية مكة، وكنت معهم، يجلس على صخرة من جبل أبي قيبس تحت الشمس والعرق يسيل منه على تلك الصخرة، وقد قال لي أحد الصوفية .. إن الحلاج قعد يتصبر مع الله وسيبتليه الله ببلاء لا يطيقه وإن عشت تري ما يلقى .

الحلاج: بل اطيقه بإذن الله .

المكي: وقالوا أنك تظهر التمسك بظاهر الشريعة لتخفي باطنها.

الحلاج: وهل يصح الباطن إلا بممارسة الظاهر.

الجنيد: باطن الحق أم باطن الباطل يا حلاج ؟

الحلاج: أما باطن الحق فظاهره الشريعة، ومن تحقق من ظاهر الشريعة ينكشف له باطنها وباطنها المعرفة بالله . وأما باطن الباطل فباطنه أقبح من ظاهره، وظاهره اشنع من باطنه. واذكر لسيدي شيئا من تحققي في ظاهر الشريعة .. ما تمذهبت بمذهب أحد الائمة جملة وإنما اخذت من كل مذهب أصبعه وأشدهٌ . وأنا الآن على ذلك .

الجنيد: وكيف تطبق الصعب والأشد من كل مذهب ؟

الحلاج: من هذب نفسه في الطاعة وصبر علي الملذات والشهوات أرتقى إلى مقام المقربين، ثم لا يزال يصفو ويرتقي في درجات المصافاة حتي يصفو عن البشرية.

الجنيد: هذا شطط يا بني، لقد كشفت لك أحوالاً من الكرامة فأظهرتها للناس، وستعاقب بتسلط منكري الكرامات عليك لتبقي حالك على التلبيس .

الحلاج: إن حقيقة التصوف يا سيدي حال ظاهرها تلبيس وباطنها تقديس، وحسب الواجد أفراد الواحد له.

الجنيد: على من أراد معرفة الحقيقة أن يجعل نفسه في إحدى حالتين، كما كان في بطن أمه أو كما سيكون في لحده! والمعرفة ياسيدي في ضمن النكرة مخفية، والنكرة في ضمن المعرفة مخفية، النكرة صفة العارف وحليته والجهل صورته. فصورة عن الإفهام غائبة آيبة ..فكيف عرفه ؟ ولا كيف، أين عرفه ؟ ولا أين، كيف وصل ولا وصل، وكيف أنفصل ولا فصل .. ما صحت المعرفة يا سيدي لمحدود قط ولا لمعدود ولا لمجهود ولا لمكدود . لأن المعرفة وراء الورا ء، وراء المدى ووراء المهمة ووراء

الاسرار ووراء الأخبار ووراء الادراك .. هذه كلها شيء لم يكن فكان لا يحصل إلا في مكان. والذي لم يزل كان قبل الجهات والعلات والآلات، كيف تضمنته الجهات ؟ وكيف تلحقه النهايات ؟ فسبحان من حجبهم بالاسم والرسم والوسم، حجبهم بالقال والمال والكمال والجمال عن الذي لم يزال ولايـزال.. المعرفة يا شيخي لا تستقر في القلب لأنها ربانية والقلب مضغة جوفا النية .

المكي: فكيف الطريق بإذن الله تعالى ؟

الحلاج: الطريق يا شيخي لاتكن إلا بين اثنين .. وليس مع أحد ! (للجنيد) أيأذن شيخي بالانصراف ؟

الجنيد: ليس قبل أن تبرأ من القرامطة .

الحلاج: (مغضباً، وقد استفز، يخلع الرقعة السوداء ويلقيها بين يدي عمرو المكي) بل أبرأ من هذه المرقعة السوداء (وهو يخرج) ومنكم !

الجنيد: لن تنتهي حتى تصعد خشبة .. فأي خشبـة تفسد ؟!

الحلاج: (يرجع إليهما) أتهمتم بأي خشبة أفسد ولا تهتم بمن يفسدون في الارض الإسلام ؟ ناشدتك الله ألا تعرف إن في مخادع الخليفة المقتدر أربعة آلاف سبية (يحتد ويرتفع صوته) وفي قصره عشرة آلاف خصي ونفقات مطبخه في العام ثلاثمائة ألف دينار وأعطيات المجاهدين ستة عشر درهماً! والمجانين وصرعى الطاعون والكلب ؟ والقضاء يقتلون علي الشبهة ويقيمون حد السرقة على صغار اللصوص فيقطعون أيديهم ويقبلون أيدي كبار اللصوص ..

الجنيد: انتظر يا ..

الحلاج: (يقاطعه ويستمر في غضبته) بل تنتظر أنت وصاحبك وتسمعان .. أي خشبة أفسد ؟ وأي خشبة أعددتم للوزير أبن الفرات الذي زادت أمواله عشرة آلاف ألف دينار وغلته ألف ألف دينار أخذها بالظلم وأخرجها في الترهات. وقد استوزره خليفتكم حين بايعتموه، وله من العمر ثلاث عشر سنة، غلام غر، مولع بشراب النبيذ، عزل مرتين وأستخلف ثلاث مرات ليوكل الرابسي على بيت مال المسلمين فيخرج وله من العين ألف ألف دينار، وآنية ذهب وفضة بمائة ألف

دينار، وله من الخيل والبغال والجمال ألف رأس ومن الخز ألف ثوب .. أي خشبة أفسد ؟ وما أعددتم لحامد بن العباس الذي يحرسه أربعمائة مملوك ويحجبه عن الناس ألف وسبعمائة حاجب .. إعملوا عقولكم في خشبتي ولا يشغلنكم أمر الفاطميين الذين بسطوا سطوتهم على الاسكندرية والفيوم وقد دانت لهم تونس .. القرمطة يدخلون البصرة .. العبيديون يملكون جيزة الفسطاط .. وتحت سمعكم وبصركم تأمر أم المقتدر قهر مانتها، تمل بالجلوس للمظالم لتنظر في رقاع الناس والمحضيات، يحكمن القصور والوزارة يتقلدها من ليس لها بأهل .. وفقهاء الأمة يزينون للسلطان سوء أعماله ولا يشغلهم من أمر المسلمين سوى خشبة سيصعدها الحلاج ! فلا نامت أعين الجبناء.



المشهد الثالث

(من أن الآلهية تمتزج بالبشرية، أو البشرية تمتزج بالآلهية. فقد كفر!)

الحلاج

(خشبة المسرح مقسمة إلى قسمين، إلى اليسار يجلس الحلاج وإلى اليمين يجلس الوزير على بن عيسي الجراح وزير المتقدر ومعه نصر القشوري حاجب الخليفة، ومحمد بن عبد الصمد صاحب الشرطة، يدخل ابراهيم بن فاتك ملهوفا يبحث عن الحلاج . وقت حوار الحلاج ومن معه يظلم الجانب الذي به الوزير)

زينب: (تبصر إبراهيم من بعيد) أليس ذلك ابراهيم بن فاتك ؟

الحلاج: (ينظر إلى حيث أشارت زينب) يبدو ملهوفا .. اطلبيه

زينب: (تتقدم إلى حيث ابراهيم وتناديه) ابراهيم .. أنه ها هنا من تبحث عنه .

ابراهيم: (فتى في ريعانه، حسن الظهر والطوية، من تلاميذ الحلاج ومريديه. يصل إليهما متعبا خائفاً) أسرع يا سيدي في الخروج من بغداد .

الحلاج: ما الذي أفزعك يا ابراهيم ؟

ابراهيم: إن الناس قد جمعوا لك يا سيدي ..

الحلاج: حسبي الله ونعم الوكيل. إن الناس لا يجمعون لإيذائنا بني، ولكنهم رجال الخليفة .

ابراهيم: يذيعون في المجالس والطرقات أنك تقـول في خليفتهم قولاً عظيما !

الحلاج: قلت إن الخليفة ونعلي سواء ...

زينب: وينسبون لك المخارق وأنك تموه على العوام.

الحلاج: (يقعد) اقعدا، وما قدَّر يَكُنْ (يقعدان) ويقولون أيضاً يا ابراهيم إن الله كاشفني لأدعو الخلق إليه فدعوتهم إلى نفسي، وينسبون إلى المخارق والشعبذة !

ابراهيم: (ممازحا حتى أنني في بداية أمري معك كنت انتبع واطلب الحيل وأتعلم النيرنجبات لأقف على ما أنت عليه !

الحلاج: لا تتعن يا ابراهيم فأن الذي تراه من فعل الأشخاص لا من فعلي، فلا تظن

أنه كرامة أو شعبذة (يلاحظ أن زينب تتململ) أفي نفسك شيء يا زينب ؟

زينب: بلي .. في نفسي شيء عن دراهم القدرة .

الحلاج: (يضحك طويلا، وهو يغطي فمه بكفه) دراهم القدرة من كرامات الناس، وليس لي فيها كرامة، ومن أنا يا بنيتي حتى تكون لي معجزات ؟ مبلغ الأمر في دراهم القدر وقال لي اصرفها إلى الفقراء ولم يكن يحضر في الحال من الموسرين، حمل إلى كيس دراهم وقال لي اصرفها إلى الفقراء. ولم يكن يحضر في الحال أحد، ولأن أبيت مع عقارات أحب إلى من أن أبيت مع كيس دراهم! فجعلتها تحت من بواري الجامع إلى جنب اسطوانة عرفتها، وجلست طويلا فلم يجئني احد، فانصرفت إلى داري وبت ليلتي، فلما كان من غد جئت إلى الاسطوانة وجلست أصلي، فحضر قوم من الصوفية وتحلقوا حولي، فقطعت الصلاة ورفعت البارية وأعطيتهم تلك الدراهم .. فكذبوا علي بأن قالوا للناس أني إذا ضربت يدي في التراب يتحول إلى دراهم، وعلم الله إن المتقولين لكاذبون .

(يتحول الضوء إلى مجلس الوزير وأتباعه)

محمد: إن مولاي المقتدر يأمر سيدي الوزير بمناظرة الحسن بن منصور الحلاج الذي إستغوي العامة بسحر، ومره على علية القوم (ينظر إلى نصر القشوري لإنه بكلامه) واستمال رجال القصر من حجاب وحراس، وخطب للقرامطة في المساجد ودعا بدعوتهم .

الوزير: أحضر يا صاحب الشرطة إلى مجلسنا، ولا تؤذيه .. (نعود إلى مجلس الحلاج ليتواصل الحوار من النقطة التي توقف عندها)

ابراهيم: ولكن فقراء الصوفية أحبابك سيدي وأتباعك.

زينب: ويقرون لك بالولاية .

الحلاج: وسادة الصوفية واقطابها يتهمونني بمنازعتهم علي الرياسة المذهبية ، لأنهم يفهمون من كلامي بعضه ويشكل عليهم بعضه حتى انقسموا.

ابراهيم: والناس، جمهور المسلمين، معك أم معهم ؟

الحلاج: إن بعض الناس يشهدون علي بالكفر وبعضهم يقرون لي بالولاية. والذين

يشهدون علي بالفكر أحب إلى الله من يقرون من الذين لي بالولاية .

ابراهيم: ولم ذاك يا شيخي ؟

الحلاج: لأن الذين يقرون لي بالولاية من حسن ظنهم بي، والذين يشهدون علي بالكفر تعصبا لدينهم، ومن تعصب ومن تعصب لدينه أحب إلى الله ممن أحسن الظن بأحد .. (فترة صمت) وكيف أنت يا ابراهيم حين تراني وقد صلبت وقتلت وأحرقت، وذلك أسعد أيام عمري جميعه؟

(يسمع ضجيج وجلبة، يتقدم أربعة من رجال الشرطة، يرفعون الحلاج من مجلسه، يطوفون به وأحدهم يردد صارخا)

الشرطي: هذا أحد دعاة القرمطة .. فاعرفوه، أيها الناس.. هذا أحد دعاة القرامطة فالعنوه (يكرر ذلك أكثر من مرة وهم يدورون ثم يضعونه حيث يجلس الوزير علي بن عيسي ومن معه يضاء الجانب الذي فيه الوزير، وتختفي زينب وابراهيم)

الوزير: مرحباً بأبي مغيث ...

الحلاج: وبك أيها الوزير علي بن عيسي القناني، أحبس هو أم وفادة؟

محمد: أمر مولانا المقتدر بمناظرتك وبعدها نرى فيك رأينا، ولكن أحبني بأي اسم تحب أن أناديك (يعدد على أصابعه) هل انت الحسين بن منصور بن محمي البيضاوي أم أنك محمد بن أحمد الفارسي .. إن أهل الهند يلقبونك بالمغيث، وأهل ماصين وتركستان بالمقيت، وأهل خراسان بالمميز، وأهل فارس بالزاهد، وأهل خوزستان بحلاج الأسرار، وأهل بغداد بالمصطلم، وأهل البصرة بالمجيب.. فأي هذه الاسماء والألقاب والكنى أحب إليك ؟

الحلاج: (وقد لاحظ نبرة السخرية والاستفزاز في حديث صاحب الشرطة) ها قد أتى على الناس زمان تكون الدولة للحمقى على الأكياس! هلا أنقذت أمر الخليفة وناظرتني أيها الوزير؟

الوزير: سأفعل، يا صاحب الشرطة، إلينا بالقاضي الشافعي احمد بن عمر بن سريج (يخرج صاحب الشرطة).

الحلاج: الباز الأشهب ؟

الوزير: إنه هو ... سيناظرك وينازلك .

ابن سريج: (يدخل مع صاحب الشرطة) يقول صاحب الشرطة إنك طلبتني أيها الوزير.

الوزير: مولانا المقتدر طلب من كلينا مناظرة هذا الرجل (يوسع له) ها هنا بجانبي أيها القاضي .

ابن سريج: (يجلس بعيداً عنه) لان الخصم والحكم .

الحلاج: (بصوت خافت) اللهم إني بشواهدك ألوذ، وبسنا عزيك استضيء لتبدي ما شئت من شانك، وأنت الذي في السماء عرشك وأنت الذي في السماء إله وفي الارض إله .

ابن سريج: يقول غلمانك الذين استغويتهم وموهت عليهم أنك تدعي الحلول .

الحلاج: الحلول يا سيدي درجات ومراتب، حلول الجسد في الحيز، وحلول الصورة في الهيولي، وحلول النقطة في الخط وحلول الخط، وحلول الخط في السطح فعن أي حلول يسأل سيدي القاضي ابن سريج ؟

ابن سريج: أسال عن ادعائك حلول اللا هوت في الناسوت، قالوا أنك ترجف بحلول الذات الإلهية في جسدك الفاني.

الحلاج: حاشا للحق أن يحل فيما ألزمه وصف النقص والعبودية، ومن ظن إن الإلهية تمزج بالبشرية، أو البشرية تمزج بالإلهية فقد كفر. فإن الله تعالى تفرد بذاته عن ذوات الخلق، وصفاتهم فلا يشبههم بوجه من الوجوه، ولا يشبهونه بشي من الأشياء، وكيف يتصور الشبه بين القديم والمحدث ؟ ومن زعم أن البارئ في مكان أو على مكان أو متصل بمكان أو يتصور على الضمير أو يتخايل في الأوهام أو يدخل تحت الصفة والنعت.. فقد أشرك ! ولكن الحق قال في الحديث القدسي: ومازال عبدي يتقرب إليَّ بالنوافل حتى أحبه، فاذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، وإن سألني لأعطينه ولئن استعاذني لأعيذنه والحق، تعالى علوا كبيراً، يحدث الخلق تلطفا فيتجلى لهم، ثم يستتر عنهم تربية لهم. فلولا تجليه لكفروا جملة، ولولا ستره لقتلوه

جميعا، فلا يديم عليم أحدى الحالتين لكني ليس يستتر عني لحظة فاستريح ! حتى استهلكت ناسوتيتي في لا هوتيته وتلاشى جسمي في أنوار ذاته، فلا عين لي ولا أثر ولا وجه ولا خبر.

الوزير: ألست القائل .. سبحاني ما أعظم شأني ؟

الحلاج: هذه أحدى شطحات سيدي أبو يزيد البسطامي .

محمد: أبن شرشوان ؟ فارسي الأصل مثلك مجوسي الجد مثلك !

الحلاج: (للوزير) صاحب شرطتكم لا يعرف أن لا فرق بين عربي واعجمي إلا بالتقـــوى ! فعلوه ...

ابن سريج: ألست القائل .. أنا الحق ؟ !

الحلاج: كنت أعني الحق مأوى الحق، حيث ما أنفصلت البشرية عنه يا شيخي ولا إتصلت به .. ذلك لأن الحق وراء الحقيقة، والحقيقة دون الحق دون الحق. الحق واحد، موحد، وحيد، لكنه، عز وتعالى، اقرب إلى عباده من حبل الوريد.

الوزير: وقولك .. روحه روحي وروحي وروحه ؟

الحلاج: (مكملا عجز البيت) إن يشا شئت وإن شئت يشا !

ابن سريج: من ذا الذي تقاسمه المشيئة ويقاسمك يا حسين.

الحلاج: إن الوزير يا شيخي وهو يتلمس معاثيري كمن يقف بعد (لا تقربوا الصلاة) .. كنت أناجي ظبيتي ...

يا نسيم الريح قولي للرشا

لم يزيدني الحب الا عطشا

لي حبيب حبه وسط الحشا

إن يشأ يمشي على قلبي مشا

روحه روحي وروحي روحه

إن يشأ شئت وإن شئت يشأ

ابن سريج: أقلت يا حلاج إن توبة الذنب لا تقبل ؟

الحلاج: قلت أيها القاضي .. لا تصح التوبة بعد العجز عن العصية! فلا تصح توبة من خرس لسانه عن الكذب، ولا توبة من جب ذكره عن الزنا! وقلت ايضاً ليس على وجه الأرض طاعة إلا وتحتها معصية ولا كفر إلا وتحته ايمان. ولكن الله تعالى عامل عباده على قدر طاقاتهم !

ابن سريح: (يتضايق) اعدك باطنياً ؟

الحلاج: وهو يري الايمان في منطق الفرقة الظاهرية والكفر في باطنية الظاهرية تقول بالمنطق اليوناني، منطق أرسطو الذي نصه: إن(أ) هو (أ). وكل شيء غير (أ) ليس هو (أ). وبنوا عليه: إن الإسلام هو الإسلام وكل شيء غير الإسلام، ليس هو الإسلام. وأهل الباطنية من المتصوفة علمونا المنطق الصيني، منطق تشاونج تسو الذي نصه ما هو (أ)، هو (أ) ولكن الذي ليس (أ) هو ايضاً(أ). وبنوا عليه: إن الإسلام، هو الإسلام، لكن الذي ليس إسلاما، هو ايضا الإسلام.

الوزير: (وقد لاحظ أن ابن سريج مسحور بكلام الحلاج) ودعنا من المناطقة يا حلاج، فمن تمنطق قد تزندق! هلا أخبرتك بما نقم عليك الخليفة ؟ إنه علم أنك في حجتك الثانية كان برفقتك أربع مئة من أتباعك.

الحلاج: وأنك راسلت وآزرت العلويين، ودعوت إلى تأسيس دولة كدولة الزيديين في طبرستان والتقيت الخواض والعلوي في الكوفة، وأجتمعت مع أبي عمار الهاشمي الذي يصدر عن آرائك ويتكلم على مذهبك. واتصلت بالشيعة الاثني عشر، وهم في محنة الغيبة الصغرى للهدى، لاستمالتهم وعقد حلف معهم بغرض إسقاط الدولة العباسية أخذ بثأر العلويين. واتصلت بأبي سهل النوبختي والحسين بن روح، ثم سافرت إلى قم للتحالف مع أبي الحسن بن بابوية. وفي كل أفعالك عذه كنت تسعى إلى انقلاب الدولة وتخريبها. وفي كتابك (الإحاطة والفرقان) ذكرت أسماء الائمة الاثنى عشر أبتداءً بعلي وإنتهاء بالمهدي، حيث نسقت الائمة نسق الأهلة وصلا بقوله تعالى {**إن عدة الشهور عند الله اثنا عشر شهرا**} ونهجت بذلك نهج الاسماعيلية الباطنية في سباعاتهم، وكنت تقول لأتباعك إن الائمة أنوار من نور الله تعالى وأبعاض من أبعاضه، وهذا صدور عن التشيع الزيدي والقرمطي.

ودعوت بدعوة القرامطة إلى الائمة الفاطميين. (يقلب رقاعا سلمها له صاحب الشرطة) وهذا كتاب منك إلى مريدك تقول فيه (يقرأ إحدى الرقاع) قد آن الأن أوانك للدولة الغراء الفاطمية الزهراء المحفوظة بأهل الأرض والسماء. وأذن للفئة الطاهر، مع قوة ضعفها، في الخروج إلى خرسان، ليكشف الحق قناعه ويبسط العدل باعه (يلملم رقاعه) ما تقول يا حلاج فيما سمعت ؟

الحلاج: أقول .. لله الأمر من قبل ومن بعد (يهمس للوزير) قف حيث انتهت والا قلبت الارض عليك !

ابن سريج: هل تقر بما قال الوزير ؟

الحلاج: لا أعرف يا سيدي عما يتحدث ، ولا أقر بغير الكتاب الذي سطرته أناملي .

الوزير: وما تقول بشأن ما جاء في رقاع صاحب الشرطة الذي يعد عليك أنفاسك ؟ ما تقول بشأن القرامطة والشيعة؟

الوزير: البينة على ادعى أيها الوزير !

ابن سريج: (يقف ليخرج وقد أحس أن الخناق يضيق على الحلاج) أيها الوزير علي بن عيسي أبلغ عني الخليفة المقتدر أن أراء الحلاج في العقيدة ليست من اختصاص المحاكم الشرعية، وأبلغه إن القاضي الشافعي ابن سريج يرى الحلاج حافظاً للقرآن عالماً به، ماهراً في الفقه، عالماً بالحديث، وأبلغه ألا ينسى قول الله تعالى {**أتقتلون رجلا أن يقول ربي الله**} يا علي .. الله بيني وبين الحلاج ! (يخرج).

الوزير: يا حلاج .. حكمنا عليك بالسجن، والصلب صلب الاشتهار وأنت حي أياما ثلاثة .

الحلاج: من يملأها عدلاً بعد أن ملئت جوراً ؟! (يتقدم صاحب الشرطة مع أربعة من أعوانه ويسحبون الحلاج إلى حيث يوجد جذع نخلة جهزوه لهذه الغاية قبل التئام المناظرة، وينبغي أن يكون هذا الجذع واضحاً أمام المشاهد. يربطون حبلاً تحت إبطيه ثم يعلقونه بالجدع بحيث يبدو.. (كالجرة المعلقة على خشبة) .

محمد: (لأعوانه) ضعوا في رجليه ثلاثة عشر قيداً، وليبق مصلوباً لمدة ثلاثة أيام، ونقلوه بين الجانب الشرقي لمجلس الشرطة والجانب الغربي، ونادوا في الناس: هذا

أحد دعاة القرامطة فاعرفوه .. (يبدأ رجال الشرطة في التنفيذ فيضعون في رجليه القيود حتى تصل إلى ركبتيه) والله يا حلاج ما سلط الله عليك مولانا الخليفة إلا وأنت مستحق .

الحلاج: قاتلك الله .. أنك جاهل بأصحاب الاخدود.

الشرطي: أيها الناس، هذا أحد دعاة القرامطة .. فاعرفوه (يكرر الجملة والناس يتجمعون).

الحلاج: إلهي .. أنك تتودد إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودد إلى من يؤذي فيك.

نظري بـــدء علتي

ويح قلبي وما جنى

يا معين الضنى علي

أعني على الضنى

المشهد الرابع

(إذا وجدت قلبك مع الله، فأحذر من نفسك وإذا وجدت قلبك مع نفسك، فأحذر من الله)

(الحلاج)

(كما في نهاية المشهد الثالث، الحلاج مصلوباً صلب الاشتهار والناس يتجمعون حوله، والشرطي يصرخ من حين لآخر) (هذا أحد دعاة القرامطة فاعرفوه). في المقدمة يتحرك ابراهيم وزينب ويقدمان بدور الراوي بالتبادل. بإمكان المخرج أن يشكل من حديثهما لوحات حورية) .

زينب: وهم يصلبون الحلاج صلب الاشتهار. فزع الناس في بغداد من مظهر حيوان هو دابة تشبه السنور قصير اليدين والرجلين، كانوا يرونه على السطوح ليلا، وربما قطع يد النائم وثدي النائمة، والناس يضربون بالهواوين ليفزعون، وأرتجت بغداد في الجانبين وعمل الناس لأولادهم مكاب من سعف يكبونها عليهم وصاحب الشرطة وأعوانه يتصيدون أتباع الحلاج !

ابراهيم: اليوم احتفل القصر بختان أولاد الخليفة جعفر المقتدر ونثر عليهم خمسة ألاف دينار، وبلغت نفقة الطهر ستمائة ألف دينار.

زينب: وتململ الجند لتأخر ارزاقهم !

ابراهيم: وضجت العامة من الغلاء فكسروا المنابر حتى صاروا إلى حد الخلعان ..

زينب: وقطعوا الصلاة ..

ابراهيم: وأحرقوا الجسور ..

ابراهيم: وحامد بن العباس يهدي للخليفة بستان الناعورة الذي أنفق على بنائه مئة ألف دينار وفرشه باللبود الخرسانية.

زينب: لقد بدأ الانحلال في دولة بني العباس !

ابراهيم: أول علاقات الانحلال فساد أمر القضاء، وتقلد الوزارة من ليس لها بأهل. (يمر بالميدان قراداً يلاعب قردا فيتجمع حوله الناس).

القراد: (يخاطب القراد) أشتهي أن تكون عطارا ؟ (يفرج القرد ويومئ برأسه علامة

نعم) أشتهي أن تكون حدادا؟ وأشتهي أن تكون بزارا ؟ أشتهي أن تكون صائغا؟ (يكرر القرد إشارة نعم مصحوبة بالفرج ولقفزات كل سؤال إن يسأله القراد).

أشتهي أن تكون وزيراً ؟ (ينقض القرد ويومئ برأسه ويديه علامة الرفض فيضحك الناس والقراد يكرر السؤال والقرد يكرر الرفض.

ابراهيم: ها هو القرد يأبى أن يكون وزيراً في عهد المقتدر! أتراه يعرف أن وزراء المقتدر غاية في سقوط المروءة والرقاعة ؟

زينب: وزير ما يفيق من الرقاعة

يـولي ثم يعزل بعد ساعة

إذا أهل الرشي صاروا إليه

فأحظى القوم أوفرهم بضاعة

وليس بمنكر ذا الفعل منه

لأن الشيخ أفلت من مجـــاعة

ابراهيم: وذلك (دق صدره) الوزير الخاقاني الذي يرتشي من العمال بما يوليهم من الولايات ثم يعزلهم إذا رأى مطعما، حتى أجتمع بحلوان في خان بها سبعه عمال ولاهم في عشرين يوما ماء الكوفة . وكان إذا سأله انسان حاجة قال: نعم وكرامة. ودق صدره .

زينب: وكان إلى عماله: ألزم وفقك الله المنهاج، وأحذر عواقب الاعوجاج وأحمل ما أمكن من الدجاج، فكان العامل يحمل الدجاج الكثير ويقول: هذا دجاج وفره بركة السجع.

ابراهيم: وعندما طالبه القواد باستحقاقهم قصر وأعتذر فقال رؤساء الجيش: من يصعد الحمار السطح يقدر أن ينزله، وإن لم يدفع لنا المقتدر استحقاقنا قاتلناه !

زينب: ومع فساد الوزراء والعمال والولاة والجباة، وكانت السيدة شعب أم الخليفة تطلق يدها ووصيفاتها وغلمانها في سياسة الدولة وخزائن بيت المال.

ابراهيم: من ذلك أنها أمرت قهر مانتها ثمل للجلوس للمظالم بالرصافة لتنظر في

أمور الناس، فأنكر الناس ذلك واستبشعوه، وكثر عيبهم له والطعن فيه، فأحضرت قاضياً ساعدها وأصلح عليها.

زينب: وأنها أمرات قهر مانتها أم موسى بحمل هدية هيأتها لأزواج بنات أخيها غريب الخال، فسارت القهرمانية في موكب عظيم فيه الفرسان والرجالة وفيه اثنا عشر فرساً بسروجها ولجمها، منها ستة بحلية ذهب وستة بحلية فضة ومع كل فرس خادم عليه منطقة ذهب وسيوف بمناطق ذهب، وأربعون تختاً من فاخر الثياب ومائة ألف دينار .. هدية من أم الخليفة إلى ازواج بنات اخيها !

ابراهيم: وعندما أسر القرامطة ألفي رجل وخمسمائة امرأة وكان الرجل الوحيد الذي أفتدى من بيت المال وأطلق سراحه، أحمد بن بدر لأنه عم السيدة شغب أم الخليفة .

المشهد الخامس

(من فرق بين الكفر والايمان فقد كفر، من لم يفرق بين الكافر والمؤمن فقد كفر)

« الحلاج »

(في سوق واسط، الحلاج وسط حلقة من مريدي)

الحلاج: وقد سألتني يا فتى فاعلم إن الكل قد ألزم الحدث، لأن القدم له. فالذي بالجسم ظهوره فالعرض يلزمه. والذي بالأداة اجتماعه فقواها تمسكه، والذي يؤلفه وقت يفرقه وقت، والذي يقيمه غيره فالضرورة تمسه، والذي الوهم يظفر به فالتصوير يرتقي إليه. ومن أواه محل أدركه أين. ومن كان له جنس طالبه كيف. إنه سبحانه لا يظله فوق، ولا يقله تحت، ولا يقابله حد، ولا يزاحمه عند، ولا يأخذه خلف، ولا يحده أمام، ولم يظهره قبل ولم ينفه بعد ولم يجمعه كل، ولم يوجده كان، ولم يفقده ليس. وصفه لا صفه له، وفعله لا علة له، وكونه ولا أمد له. تنزه عن أحوال خلقه. لاينهم بقدمه كما باينوه بحدوثهم. إن قلت متى سبق الوقت كونه، وإن قلت هو فالهاء والواو خلقه، وإن قلت أين فقد تقدم المكان وجوده . فالحروف آياته ووجوه إثباته، ومعرفته توحيده، وتوحيده تمييزه عن خلقه. ما تصور في الأوهام فهو بخلافه. كيف يحل به ما من بدأه، أو يعود إليه ما هو أنشاه. لا تماقله العيون ولا تقابله الظنون. وقربه كرامته وبعده إهانته، علوه من غير توقل ومجيئه من تنقل. هو الأول والآخر والظاهر والباطن، القريب البعيد الذي ليس كمثله شيء وهو السميع البصير.

(يقتحم الحلقة رجل مهلوف، رث الثياب، هو غياث بن المهلب. يلقي بجسده بين قدمي الحلاج ويستغيث)

غياث: اغثني يا أبا مغيث ...

الحلاج: ومن أنا حتى اغيثك ؟

غياث: لا ملجا لي إلا لك .

الحلاج: من أنت وما خطبك ؟

غياث: مريدك غياث بن المهلب .. الخليفة يطلبني.

الحلاج: اقرمطي أم خارجي ؟

غياث: لاهذا ولا تلك (صمت) متشيع لآل البيت .

الحلاج: أنعم وأكرم، على الرحب والسعة يا بني .. وما تريد؟

غياث: أن تجيرني !

الحلاج: (مفكراً) لا أجير على الخليفة فأنظر لنفسك.

غياث: تزودني بما استعين به على سفري.

الحلاج: ذلك لك، أرفع طرف تلك البارية (يشير إلى بارية في الزاوية يتقدم غياث ويرفع طرفها فيجد كومة من الدنانير والدراهم فيرتعش) خذ منها ما يكفيك.

غياث: (يغترف الدنانير وهو يرتجف) سبحان الله ... يا للعجب يا معجزة ..

الحلاج: (بقوة ليوقف صراخه) توقف يا غياث عن الصراخ. ليس في الأمر معجزة ولا فيه عجب ولا تفشي ذلك في الناس، إن أهل البر يخرجون زكاة المال ويسلمونها لنا ونحن نضعها تحت هذه البارية لننفقها في أوجهها. فخذ كفايتك وأذهب في أمان الله ...

غياث: وشي آخر .....

الحلاج: إن قدرنا عليه .

غياث: بلغني أنك رحلت إلى الهند وتركستان والسند وملتان وكشمير حتى بغلت ماصين .

الحلاج: صدقت.

غياث: فإلى أين رحلتك القادمة ؟

الحلاج: ولم السؤال ؟

غياث: حتى أتبع خطاك وأكون إن شاء الله من مريديك واتباعك.

الحلاج: (لا يفطن للشرك المنصوب له) سأتجه إن أذن الله إلى الكوفة، فلقد أوحشني أحبائي .

المشهد السادس

(من ظن ان الإلهية تمتزج بالبشرية أو البشرية تمتزج بالإلهية .. فقد كفر)

« الحلاج «

(في سوق الكوفة، غياث بن المهلب وسط مجموعة من الناس، وقد بدأ في تنفيذ خطته، نلاحظ إنه يدعي العمى والشلل)

غياث: (وقد تحلق الناس حوله وهو يزحف علي ركبتيه)

أيها الناس، يأهل الكوفة، لقد عرفتموني منذ عامين، وعرفتم عني الاعتماد والعبادة والصوم وقراءة القرآن.

صوت: نشهد إنك أوبٌ ثوابٌ صائمٌ قائمٌ.

غياث: وها أنتم ترون ما آل إليه أمري، ها أنا ذا أعمى زمن، وقد مضت سنة علي وأنا أحبو، تحملونني إلى المسجد، وتقضون حوائجي، وتقدمون بأمري (يبكي) وأني مخبركم بأمر أرجو أن يكون فيه شفائي، لقد رأيت فيما يرى النائم أن عبداً صالحاً مجاب الدعوة يطرق هذا البلد تكون وعافيتي علي يديه، فاطلبوا لي من يجتاز من الفقراء أو من الصوفية لعل الله يفرج كربي. (وفي هذه اللحظة يصل الحلاج إلى سوق الكوفة ويخترق الحلقة حول غياث).

الحلاج: (يسأل أحد الواقفين) ما خطب الرجل ؟

غياث: (وقد رأى الحلاج بطرف عينه، عينه، يزحف إلى حيث يقف الحلاج) هل أنت من المتصوفة يا سيدي ؟

الحلاج: إن شاء الله .

غياث: (يمسك بطرف ثوب الحلاج) هذا هو صاحبي الذي رأيته في المنام، أغثني يا سيدي (يتمسح بطرف ردائه) رأيت يا عبد الله فيما يري النائم إن عبداً صالحاً يشفيني الله على يديه، ولا أظن ذلك العبد الصالح إلا أنت، فادع الله تعالى ليشفيني .

الحلاج: (لا يعرف الرجل) ومن وأنا وما تقول ؟

غياث: (يتوسل) أفعل يا سيدي .

الحلاج: (بتلقائية وعفوية) على بركة الله (يضع يده على رأس غياث ثم يسمح بها وجهه) اللهم حاسبه برحمتك ولا تحاسبه بعدلك.

غياث: (يقفز واقفا ويفتح عينيه) الله اكبر، ها قد شفيت إني أقف على رجلي (يمسح بيده علي عينيه) إني أبصر (للحلاج) لك الشكور يا مولاي.

الحلاج: (وقد لاحظ ذهول الناس وغياث يقف علي رجليه ويبصر بعد شلل وعمى) لله الامر من قبل ومن بعد.

صوت: (للحلاج) أنت ضيفي يا سيدي.

صوت: (للحلاج) أبني مجذوم يا سيدي.

الحلاج: أعوذ بكلمات الله التامات من غضبه، ومن شر عباده (يهرب منهم) ومن همزات الشياطين وأن يحضرون .

غياث: أيها الناس إلى (يعودون إليه) أيها الناس، إن من حق الله عندي، ورده جواري، على أن انفرد بالعبادة أكثر من هذا، وأن يكون مكاني في الغزو، وقد عزمت على الخروج إلى طرسوس، فمن كانت له حاجة يحملها.

صوت: هذه ألف درهم اغز بها عني.

صوت: هذه ألف دينار أخرج بها غزاة من هناك .

صوت: هذه ألف دينار أخرج بها غزاة من طرسوس .

(تختلط الاصوات ويتزاحم عليه الناس فيجمع أموالهم وتتجح حيلته).



المشهد السابع

(..هي نفسك، إن لم تشغلها شغلتك)

(الحلاج)

(رواة الأحداث في هذا المشهد من اساتذة الحلاج ومن مريدي وتلامذته وأحبائه وأعدائه، (ابراهيم بن سمعان، عمران بن موسى، البصري، الجسري، المكي، ابن سهل، الجنيد، ابن كوكب، البيضاوي، ابن يونس، ابن خفيف، النهراوي ..) كل يطرح موقفا من وجهة نظره. وعلى الخرج يتوقف إبان المواقف المتناقضة والمتوافقة).

ابراهيم: أنا ابراهيم بن سمعان. أشهد أني رأيت الحلاج في جامع المنصور وكان في تكتي دينار إن شددتهما لغير طاعة الله، فسأل سائل فقال الحلاج.

الحلاج: يا ابراهيم تصدق على السائل بما شددت في تكتك.

ابراهيم: فتحيرت وقلت: وما ادراك ؟

الحلاج: التصدق بهما خير مما نويت !

ابراهيم: يا شيخي هذا من أين ؟

الحلاج: كل قلب تخلى عن غير الله يرى في الغيب مكنونه وفي السر مضمونه .

ابراهيم: أفدني بكلمة .

الحلاج: من طلب الله عن الميم والعين وجده، ومن طلبه بين الألف والنون في حرف الإضافة فقده، فإنه تقدس عن مشكلات الظنون وتعالى عن الخواطر ذوات الفنون.

عمران: أنا عمران بن موسى، سمعت بعض البصريين يقول:

البصري: كنت أنكر على الحلاج وأقدح فيه حتى مرض لي أخ وكدت أموت أسفا عليه. فهمت على وجهي مما داخلني من الحسرة، وقلت: يا شيخ إن أخي أشرف على الموت، أدع له فضحك ..

الحلاج: (يضحك) أنجيه بشرط تفي لي به .

البصري: ما هو ؟

الحلاج: لا ترجع عن الإنكار علي. بل تزيد وتشهد علي بالكفر.

البصري: أيجوز أغراء الناس على الباطل ؟

الحلاج: لا، ولكني أغريك على الحق. لأن عندي قتل هذه (يشير إلى صدره) من الوجبات !

البصري: لست أستطيع ..

الحلاج: لا ينفعك إلا قبول الشرط .

البصري: نعم، أفعل .

الحلاج: (يصب شيئا من الماء في سكرجة ويضع أصبعه فيه ويتمتم) مر وأجعل من هذا الماء في فيه ..

البصري: فذهبت وفعلت ذلك فقام أخي في الوقت كأنه لم يمرض أو نائم فأنتبه .

الجسري: أنا الجسري، أبو محمد، رأيت الجنيد ينكر على الحلاج، وكذلك المكي وأبو يعقوب النهر جوري وعلي بن سهل الاصبهاني ومحمد بن داود الاصبهاني. وأما أبو يعقوب فقد رجع عن إنكاره في آخر عمره، وأما المكي فكانت علة إنكاره أن الحلاج دخل عليه في مكة قال له :

المكي: (في مجلسه وقد دخل عليه الحلاج) الفتى من أين؟

الحلاج: لو كانت رؤيتك بالله لرأيت كل شيء مكانه فإن الله تعالى يرى كل شيء ..

الجسري: فخجل المكي وحرد على الحلاج ولم يظهر وحشته حتى مضت مدة ثم أشاع عنه أنه قال: يمكنني أن أتكلم بمثل هذا القران. وكان ابن سهل مقبولا من أهلها فأخذ يتكلم في المعرفة، فقال الحلاج :

الحلاج: يا سوقي. تتكلم في المعرفة وأنا حي ؟

ابن سهل: هذا زنديق !

الجسري: فأجتمعوا على السلاح. أما الجنيد فكنت عنده إذ دخل شاب حسن الوجه والمنظر وعليه قمصان وجلس سويعة ثم قال للجنيد :

الحلاج: ما الذي يصد الخلق عن رسوم الطبيعة ؟

الجسري: فخرج الشاب باكياً فجلست بين يديه ألاطفه وأداريه، ثم قلت: الفتى من أين جاء ؟

الحلاج: من بيضاء فارس، إنني ربيت بالبصرة .

الجسري: إني أعتذر منك للجنيد ..

الحلاج: ليس له إلا الشيخوخة وإنما منزلة الرجال تعطي ولا تتعاطي.

الجسري: أما محمد بن داود فكان فقيهاً، والفقيه من شأنه الإنكار على التصوف، إلا ما شاء الله .

احمد: أنا أحمد بن كوكب بن عمر الواسطي، صحبت الحلاج سبع سنين فما رأيته ذاق من الادم سوى الملح والخل، ولم يكن عليه سوى مرقعة واحدة وكان على رأسه برنس، وكلما فتح عليه بازار قلبه وأثر به. ولم ينم من الليل أصلاً إلا سويعة من النهار .

البيضاوي: أنا خور أوزاد فيروز البيضاوي، من أخص الجيران وأقربهم إلى الحلاج. أشهد إن يوم كان ينوي في أول رمضان، ويفطر يوم العيد، وكان يختم القرآن كل ليلة في ركعتين وكل في مائتي ركعة، وكان يلبس السواد يوم العيد. ويقول:

الحلاج: (يشير إلى مرفعته السوداء) هذا لباس من يرد عليه عمله.

ابن يونس: أنا احمد بن يونس، كنا في ضيافة ببغداد فأطال الجنيد اللسان في الحلاج ونسبه إلى السحر والشعبذة، وكان مجلساً خاصاً وغاصاً بالمشايخ فلم يتكلم أحد احتراماً للجنيد. فقال أبن خفيف :

أبن خفيف: يا جنيد لا تطول. ليس إجابة الدعاء والأخبار عن الأسرار من الشعبذة والسحر.

أبن يونس: وأتفق القوم على تصديق أبن خفيف. فلما خرجنا أخبرت الحلاج بذلك فضحك وقال :

الحلاج: أما محمد بن خفيف فقد تعصب لله وسيؤجر على ذلك، وأما أبو القاسم الجنيد فقل له {**سيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون**} .

النهرواني: أنا ابراهيم بن محمد النهرواني، رأيت الحلاج في جامع نهروان في زاوية يصلي وختم القران في ركعتين، فلما أصبح سلمت عليه وقلت: يا شيخ أفدني بكلمة من التوحيد. فقال :

الحلاج: أعلم إن العبد إذا وحد ربه تعالى فقد أثبت نفسه، ومن أثبت نفسه فقد آتي بالشرك الخفي. وأنما الله تعالى هو الذي وحد نفسه على لسان من شاء الله خلقه.

المشهد الثامن

(هذا زمان لا ينال فيه أحد النجاة إلا بذبح نفسه)

« الحلاج »

(كما في المشهد الرابع، يتحرك في المقدمة ابراهيم بن فاتك وزينب بنت التستري ويقومان بدور الراوي بالتبادل)

زينب: أخبرهم يا ابراهيم كيف وصل إلى سدة الخلاقة هذا الضعيف المهام المستباح جعفر بن المعتضد الملقب بالمقتدر ؟ والذي يتصيد الحلاج.

ابراهيم: في سنة 292 للهجرة دخل جيش المكتفي بالله مصر ليقمع ثورة هارون الطولوني، فيهزم في العريش على يدي ابراهيم الخليجي. في نفس السنة أحتل القرامطة حوران وطبرية وبصرى، ويصل الحلاج بلاد السند ويقنع ثلاث قبائل هندوسية بعقيدة الاسلام فتدخل جميعها في دين الله .

زينب: وفي سنه 294هـ عاد الحلاج من الهند والسند وشد الرحال إلى مكة المكرمة ليحج حجته الثالثة .

ابراهيم: في هذه السنة تقل المكتفي بالله في مرضه.

زينب: سألتك أن تخبر الناس كيف وصل الضعيف المقتدر إلى كرسي الخلافة ؟

ابراهيم: دعيني أكمل يا زينب وسأجيبك ..(مكملا) عندما ثقل المكتفي ..

زينب: والد المقتدر ..

ابراهيم: في مرضه أخذ وزيره العباس بن الحسن يستشير أصحاب الدواوين فيمن يصلح للخلافة، فأستشار أبن الجراح وأبن عبدالله وأبن عيسى وأبن الفرات، فأشار عليه أبن الجراح بالشاعر أبن المعتز. أما أبن الفرات. فقال :

ابن الفرات: (يخاطب الوزير العباس بن الحسن) أصلح الموجود جعفر بن المعتضد الملقب بالمقدار .

الوزير: إلا أنه أبن المعتضد بالله، ولم نأتي برجل كامل يباشر الأمور بنفسه غير محتاج إلينا ؟ أطلقوا يدي في بيت المال لأسترضي الجند والأمراء والقضاء .. فيكون لكم

ما تشاءون !

زينب: وتم الرأي على ما يشتهي أبن الفرات، وبويع المقتدر وكان عمره ثلاث عشرة سنة.

ابراهيم: وأجتمع جماعة من القواد والكتاب والقضاة على خلع المقتدر وتولية الشاعر عبدالله بن المعتز ولقبوه الراضي بالله.

زينب: ولم يحكم أبن المعتز غير يوم واحد. وعادت الخلافة إلى الصبي الملقب بالمقتدر .

ابراهيم: وأشاع الغلاة في بلاط الخليفة أن الحسين بن منصور الحلاج كان وراء أبن المعتز في طلبه للخلافة.

زينب: ورغم إن الخليفة كان مهموما لظهور كوكبين مذنبين واحد في برج الأسد والثاني في برج العقرب، إلا أنه حملها للحلاج .

ابراهيم: وبعد سنوات أستطاع حامد بن العباس أن يؤجج هذه الجمرة في قلبه.

زينب: فعندما زاد شغب الناس ببغداد، بسبب غلاء الأسعار وتفشي الرشوة وتحكيم القهرمانات والخدم ومخازي الوزراء وتقليد الأمور إلى غير أهلها، حاربها الخليفة عند باب الطاق، وركب هارون بن غريب الخال وياقوت ونازوك.

ابراهيم: وقرر أهل الحل والربط معالجة الأمور بمكايد وخساسة، فاجتمعوا في مجلس الخليفة يتدبرون أمرهم لوقف الانهيار .

المقتدر: (لحاجبه نصر القشوري) يا نصر .. أجمع أبن الفرات وعلي بن عيسي وأبن العباس .

نصـــر: أنهم ينتظرون أمر مولاي .

المقتدر: أدخلهم (يدخل الوزير علي بن محمد بن الفرات وعلي بن عيسي وحامد بن العباس) هل جاءكم خبر ما فعل العامة ببغداد ؟

ابن الفرات: آخر ما علمت من صاحب الشرطة أنهم فتحوا السجون ووثبوا على أبن درهم صاحب المعونة.

نصر: وشغب أهل السجن وصعدوا إلى السور فجار بهم صاحب الشرطة وقتل منهم واحد ورمي برأسه إليهم فسكنوا.

المقتدر: وفي مدينة المنصور ؟

نصر: كسر العامة الحبوس فأفلت من كان فيها .

المقتدر: وما فعل بك بنو هاشم أيها الوزير أبن عيسى ؟

ابن عيسى: وثبوا علي لتأخر أرزاقهم ومدوا أيديهم إلي .

المقتدر: وما فعل الناس بوزيري حامد بن العباس ؟

حامد: أضطربوا ببابي فخرج إليهم غلماني فحاربوهم وقتلوا من العامة جماعة ومنعوا من بقي منهم من الصلاة يوم الجمعة. لكن العامة أخربوا مجالس الشرطة وأحرقوا الجسور وهدموا المنازل.

المقتدر: وها هو أبن أبي الساج يخرج الري من الدولة العباسية .

ابن الفرات: ونحن يا مولاي نوخر أعطيات الجنود وأمراء الجيش في الحرب الري. لذلك وحتى نتصدى لأبن أبي الساج ونرضي الجند ونمنع عصيانهم فأني أطلب من مولاي منحي مائتي ألف دينار .

المقتدر: ولكنك ضمنت يا أبن الفرات القيام بأرزاق الجند والاحشاد ونفقات الحرب .

أبن الفرات: صدقت يا مولاي. ولكن التقصير لم يكن من جهتي.

المقتدر: من جهة من هو إذاً ؟

ابن الفرات: التقصير من جهة حامد بن العباس الذي تأخر عن دفع ألف ألف دينار من فضل ضمانه.

المقتدر: تقدم ي أبن العباس .. أين الألف ألف دينار ؟

(متعرضا قبل أن يعطَيه فرصة الكلام)

لا تحتج بعدم الاستطاعة، إن لك أربعمائة مملوك يحملون السلاح لكل واحد منهم مماليك، ويحجبك ألف وسبعمائة حاجب. لقد يا أبن العبـــــاس دولة !

حامد: في خدمتك يا مولاي وطاعتك .

المقتدر: فما تقول في فضل ضمانك ؟

حامد: مولاي .. لعبدي حوائج إن رأيت قضاءها له أكدت بذلك أنعامك عليه.

المقتدر: وتفي بضمانك ؟

حامد: أفي بضماني وأكثر .

المقتدر: ما هي حوائجك ؟

حامد: أولها فسخ ضماني، فقد جاء من العامة ما ترى، وظنوا أن هذا الغلاء من جهتي .

المقتدر: (دون تفكير لما يخطط له أبن العباس) لك ذلك..

حامد: وأسال مولاي الإذن في الشخوص إلى واسط لأنفذ عمالي بما فيها من الأطعمة إلى بغداد .

المقتدر: لك ذلك ..

حامد: (مرتبكاً) وإن يعفيني مولاي من الوازرة !

المقتدر: (يفكر لحظة) ذلك لا سبيل إليه ..الوزارة بينك وبين أبن عيسى وأبن الفرات .

حامد: ولا مناص من ذلك يا مولاي ..؟

المقتدر: أعفيك إذا عرفت السبب ..

حامد: (وقد جاءت فرصته) أنتهى إلي يا مولاي أن رجلا غويا خبيثا يتنقل في البلدان ويموه على الجهال ويدعو إلى الرضا من آل محمد، التحق بثورة الزنج ثم دعا بدعوة القرامطة في مجالسه وعلى المنابر. يدعى الحسين بن منصور الحلاج !

المقتدر: (مغضبا) صاحب أبن المعتز ؟

حامد: صدقت .. هو ذاك الذي رام سرقة عرشك. ولقد تبعه خلق كثير ومره على جماعة من حشم وحجاب مولاي وعلى غلمان نصر الحاجب (يحاول الحاجب نصر القشوري التدخل فيمنعه المقتدر بإشارة من يده) وأدعى إنه يحيي الموتى، وإن بقي هذا الخبيث قلب الشريعة وأرتد الخلق على يديه وأدى ذلك إلى زوال سلطانك (صمت) فدعني أقتله لقد أفتتن الناس به .

المقتدر: (أمرا بقوة) توقف يا حامد .. ما ولينا أمر المسلين لنأخذ بالظنة وما ينبغي لنا .

نصر: ألا ترتوي من الدم يا أبن العباس؟ ألا تكف عن القتل؟ ألم تشبع نهمك جثث المصلوبين وبحور الدم؟ ما لك والحلاج يا خسيس ؟!

حامد: (مقاطعا) الحلاج يثير حنقك لأنه فقير بالناس غناه، ضعيف بالعامة قوته، وأنت الوزير الذي تكرهه العامة ويشغب الناس عليه.

المقتدر: حنانيك يا حاجبي .. إنه وزيري !

حامد: أنني يا نصر أحمي دولتي وأغار عليها. أتعلم يا نصر أن رأساً واحداً يقطع يحمي ألف رأس من القطع ؟!

نصر: حتى بالظلم يا حامد ؟

حامد: حتى بالظلم يا نصر؟ (فترة) ألا يا نصر إن الصقار يؤسس دويلة في خراسان، والعلوي يؤسس إمارة في جرجان، وأحمد بن طولون يعزل مصر عن الدولة العباسية. أتعلم يا نصر إن الدولة برمتها تتفكك، المجاعة، تمرد العسكر، غلاء الأسعار، الأوبئة، الرشوة، توزيع السلطة .

نصـــر: (مقاطعا) وهل ينتهي ما ذكرت بقتل الحلاج ؟

حـامد: هو رأس الفتنة أيها الحاجب .

نصـــر: كذبت وأيم الحق، بل هو فشلك وسوء سياستك.

المقتدر: (وقد نفذ صبره) يكفيني ما سمعت .. يا علي بن عيسي ألك صبر على الوزارة ؟

عـلـي: اللهم لا. أني لا أجيبك .

المقتدر: ولم يا علي ؟

عـلـي: الله بيني وبين الحلاج !

المقتدر: الوزارة إذن لحامد بن العباس، يستعين على أمره بعلي بن عيسى وأبي علي بن مقلة وأبي عبدالله محمد زنجي.

حـامد: على السمع والطاعة. وأن يطلق مولاي يدي في الحلاج!

المقتدر: (سؤال استنكاري) ما الذي يؤرق وزيري من صوفي شاعر ؟

حامد: إنه يجدف ويتطاول على الدولة ورجالها .

المقتدر: أجمع فقهاء الأمة ليناظروا هذا الرجل .

حامد: (وقد أستبشر) سأفعل يا مولاي .

المقتدر: (وكأنه يشك في نوايا حامد) ما أعددت يا حامد؟

حامد: محاكمة عادلة .

المقتدر: (يتصنع عدم الفهم ويتساءل ببراءة) وهل قررت محاكمته ؟ (ينتفض) قلت بمناظرته ولم أقل بمحاكمته .

حامد: (وقد أخذ) وما الفرق رعاك الله ؟

المقتدر: تماما مثل الفرق بين العلم والجهالة (فترة) مناظرة يا حامد .. قلت مناظرة .

حامد: إن المناظرة غير مجدية مع ذلك الدعي الخبيث، ولقد سبق وناظره بأمرك الوزير علي بن عيسي والقاضي أبن سريج منذ عشر سنين وحكما عليه بالصلب صلب الاشتهار أياما ثلاثة. فهل أرعوى ؟ لقد تمادى وأغوى المزيد من الناس. ثم إن لدينا شهودا يجب أن يسمع القضاة شهادتهم في ادعائه النبوة !

المقتدر: أي شهود ؟

حامد: الذين موه الحلاج عليهم، حشمك وحجابك وعمالك .. لقد ادعى النبوة وهم يشهدون .

المقتدر: (وقد أسقط في يده) لله الأمر من قبل ومن بعد. وأعلم يا أبن العباس لو طلبناك وطالبناك فستكون من القصاص قاب قوسين أو أدنى .. أقبض عل الحلاج !

حامد: (فرحا) ها قد قضي الأمر.

المشهد التاسع

{ الناس نيام فاذا انتبهوا ندموا .. واذا ندموا لم تنفعهم ندامتهم..}

« الحلاج »

{ الحلاج في مخبئه بمدينة السوس، وحده يناجي ربه }

الحلاج: إلهي وحبيبي .. لقد اتحفتني بالكشف واليقين، وأنا مما أتحفتني خجل، غير إني تعجلت الفرح. إلهي وسيدي.. لقد اختطفتني مني ولست تردني علي ولست أطيق مراعاة تلك الحضرة، وأخاف الهجران فأكون غائباً محروما . والويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجر بعد الوصل. (يدخل ابراهيم بن فاتك) ما وراءك يا ابراهيم ومن وراءك ؟

ابراهيم: بالباب يافع أسمر يقول إن اسمه محمد بن علي بن عبدالرحيم.

الحلاج: (تنبسط اساريره) هذا أبن الغائب الحاضر. أدخله يا ابراهيم (يدخل شاب نحيف أسمر)

محمد: السلام على شيخنا والرحمة والبركة.

الحلاج: وعليك السلام والرحمة، ألست أبن علي بن محمد البرقعي صاحب الزنج ؟

الحلاج: رحم الله البرقعي، لقد ناصر المستضعفين وقاد الزنج وتحالف مع القرامطة واقض مضاجع الطغاة (فترة) على الرحب يا بني. لم لا تقعد (يقعد قبالته) هل من أقضيها ؟

محمد: طلبتك في بغداد فقالوا في البصرة وفي البصرة قالوا في تستر، وفي تستر قالوا في واسط وفي واسط قالوا في الكوت، ثم علمت أنك هنا في السوس.

الحلاج: (متبسطا، ممازحا) أنك يا محمد تصلح أن تكون كبيرا لبصاصي الخليفة (يكتئب) إننا يا ولدي نهرب من قضاء الله إلى قضاء الله. لقد خرجت من البصرة إلى الكوت ثم إلى تستر قبل أن يستقر بي المقام في واسط. وها أنا ذا في السوس هارباً من شرطة وبصاصي حامد بن العباس.

محمد: قاتله الله وما يقول شيخي فيمن يسعى لخلاصه؟

الحلاج: خلاصي ليس بيد البشر !

محمد: أسمع مني ولك الخيار نحن قوم كما علمت من المستضعفين والعبيد، وسلطاننا في الكوت وشط العرب بغير حدود. فلم لا تكون في حمانا وتكون شراذمنا طول بنانك ؟

الحلاج: ذلك لا سبيل إليه ولكن ينبغي أن تجيب يا أبن البرقعي عن أسئلتي التي على اجوبتها نميز الحق من الباطل.

محمد: قل، والله المستعان .

الحلاج: هل كان أصحاب أباك يؤدون له يمين الولاء على الطريقة القرامطية ؟

محمد: اللهم نعم .

الحلاج: هل كان أبوك يتخذ لنفسه نسباً علوياً ؟

محمد: كان ينتسب إلى العباس بن علي بن زين العابدين.

الحلاج: خذ عني يا ولدي، تخرج من فورك إلى الكوفة وتتصل بأبي الحسن العلوي وتطلب منه الشخوص إلي.

محمد: لك السمع والطاعة.. غير أنني (يتلعثم).

الحلاج: هو صوفي مريد، ولقد جمعني مع أبي على الخواص وكنا ثلاثتنا نسعى في فورة الشباب لتأسيس دولة مثل دولة الزيديين في صبر ستان فما مأخذك عليه يا محمد ؟

محمد: أنه يركن إلى الدعة ويحب نفسه يا سيدي !

الحلاج: ذلك لا يصلح لأمر جلل .. فهل لك صبر للبحث عن أبي عمارة محمد بن عبدالله الهاشمي ؟

محمد: هو حاجتك، لقد تألف التشيع وعشق الصوفية وأزيدك إن أبا عمار له مجلس بالبصرة يتكلم فيه على مذهبك ويدعو بدعوتك.

الحلاج: ويخاطب في الأهواز بسيدنا! ثم أقصد قم وأرسل إلي بأبي الحسن بن بابويه .

محمد: أفعل بإذن الله ..

الحلاج: وأني لمنتظر .. إن سلمت!

المشهد العاشر

(لقد اتحفت بالكشف واليقين، غير أنني تعجلت الفرح)

« الحلاج »

(الوزير حامد بن العباس في مجلسه ومعه محمد بن عبدالصمد صاحب الشرطة)

حامد: هل من خبر عن ذلك الخبيث يا صاحب الشرطة؟

محمد: لقد نقبنا يا سيدي بغداد والبصرة والكوت وقم وتستر دورا وطرقات وخانات ومساجد ولم نقف علي خبر الحلاج، ولا من رآه إن الناس يحمون يا سيدي.

حامد: (يغضب) لا أحد يحميه ولا أحد يحبه، لا أحد يجيره ولا أحد يخفيه. ولكنكم تترصدون صغار اللصوص والشطار والعيارين، تتعقبونهم وتتكلون بهم وتقصر خليهم وحيلكم أمام ذلك الدعي حتى يقلب دولتكم يوما، وأنتم في غفلة تعمهون. (يفكر لحظة ويهدا) يا محمد، عليك أن تخاطب الولاة والعمال وأصحاب الشرطة وأمراء الجند من خرسان إلى أفريقيا ومن دمشق إلى حضر موت ومن الماء إلى الماء. نقبوا تحت كل حجر، أرسلوا عيونكم حيث أتباعه والذين موه عليهم وأستغواهم، عند الذين صدقوا أراجيفه وشعبذيه، تتعبوا أثره لدى دعاة القرامطة وبقايا الزنج. لن يغمض لي جفن يا محمد حتى أراه مكبلا تحت قدمي. (كمن تذكر شيئاً) ثم.. أين من قلت أنك أذكيت العيون عليهم من أصحاب الحلاج؟

محمد: أنهم في قبضتي .

حامد: ومن هم ؟

محمد: السّمّري وحيدره ومحمد بن علي القنائي. لقد أستتر أبن حماد وحين كبسنا داره ودار القنائي أخذنا دفاتر كثيرة مكتوبة في ورق صيني بماء الذهب مبطنه بالديباج والحرير.

حامد: وبعد ؟

محمد: وجدنا في أسماء أصحابه أبن بشر وشاكر الصولي ولم نتمكن منهما، ولقد سألنا عنهما من وقعوا في يدنا فذكروا أنهما داعيان للحلاج بخراسان.

حامد: أو لم تكتب في حملهما ؟

محمد: أكثر من عشرين كتابا، ولم يرد أي جواب .

حامد: شدد الحراسة على أتباع الحلاج، وجدّ في البحث عن بقيتهم، وأدخل من طلبتهم.

محمد: من تريد أولا ؟

حامد: تلك الفاسقة .

محمد: أيهن يا سيدي؟ لقد كثرت الفتوحات في عهد مولانا المقتدر !

حامد: (يخفي ابتسامته بيده) تلك التي جلبتها من تستر.

محمد: بل من السوس يا سيدي .

حامد: من السوس من تستر من الأهواز، لا فرق أدخلها (يخرج صاحب الشرطة ثم يدخل مع امرأة يغطي وجهها بخمار) ما خطبك ؟

المرأة: نزل في داري بالسوس رجل يعرف بالحلاج، وله قوما يصيرون إليه في كل ليلة خفية ويتكلمون بكلام منكر.

حامد: (يصرخ في وجه صاحب الشرطة) إليّ بالراسبي .

محمد: (ينادي يا أبا الحسن) يدخل أبو الحسن على بن أحمد الراسبي مهرولاً مرتعشاً.

الراسبي: لسيدي الوزير السمع والطاعة .

حامد: ألست يا راسبي قد قلدتك من حد واسط إلى حد شهر زور، وقلدتك كورتين من كور الأهواز بادرايا وباكسايا ؟

الراسبي: اللهم نعم .

حامد: أليست السوس ضمن أعمالك ؟ وهذه المرأة تشهد إن الحلاج نزل بدارها في السوس، فأين أنت من كل ذلك؟ وأين عيونك ؟

الراسبي: أهذا ما يشغل سيدي الوزير ؟

حامد: وما يهمني غير هذا، جمال وجه أمك ؟

الراسبي: إن الحلاج ﴿ قبضتي يا سيدي فأنظر (يصيح) يا غلام، أدخل أسيرنا
(يدخل الغلمان يجرجرون الحلاج وقد قيدوا يديه ورجليه بالسلاسل)

حامد: (متشفيا حاقداً) الحمد لله الذي أمكنني منك .

الحلاج: الحمد لله الذي حمّلك وزري وألحق بك عقوبتي.

حامد: دمك ﴿ رقبتي يا حلاج .

الحلاج: دعك من دمي، لقد جاع الناس وشغب الجند، وكسّرت العامة الحبوس، وهربت يا حامد إلى واسط لتكنز الذهب والفضة وتخزن الغلال. إن العامة جاعوا يا أبن العباس فاضطربوا، فافتح مخازن الحنطة ووزع أعطيات الجند قبل أن ينتفوا لحيتك !

حامد: إنك تبيح دمك .

الحلاج: أفتح مخازن بيت المال .

حامد: دمك ﴿ رقبتي يا حلاج إن نجوت !

الحلاج: لن تنجوا يا حامد وسوف تسخط قرد.

حامد: أخرجوه واحملوه إلى داري (يخرجون الحلاج).

محمد: (بدهشة) ولم يحبس ﴿ دارك والحبوس عندنا أكثر من المساجد ؟

حامد: إنك تهرف بكلام العصاة وأهل الفتنة ألا قلت كما قال أهل الصلاح والورع والطاعة ؟

محمد: وكيف قالوا ؟

حامد: قالوا من أقام ببغداد على التقوى، ومات، نقل من جنة إلى جنة. وأني أحبسه ﴿ داري لسببين، الأول خوفي من أن ينتزعه أنصاره من أيدي شرطتك، والثاني ليمرح ويتسلى ندمائي بصفعه ونتف لحيته أين من طلبتهم ؟ (يخرج صاحب الشرطة ثم يعود وهو يرتعش).

محمد: أغثني سيدي .

حامد: ما بك ؟ وعلاما كل هذا الاضطراب ؟

محمد: غلام الراسبي الموكل بالحلاج.

حامد: (ينتفض وقد توقع شراً) ما باله ؟

محمد: سأدخله لتسمع منه ما سمعت (يخرج ثم يدخل مع غلام ينتفض محمومًا وقد أصفر وجهه، في حالة من الارتباك والخوف يسقط أرضاً أمام حامد)

حامد: (يتقدم نحو الغلام بعد أن يزيح صاحب الشرطة عن طريقه بيده) ما أصابك ؟ ولما أنت محموماً خائف ؟

الغلام: (متلعتماً مرتعشاً) دخلت على الحلاج الليلة البارحة ومعي طبق عليه طعامه فوجدته (يرتعش) وجدته يا سيدي وقد ملا البيت بنفسه من سقفه إلى أرضه وجوانبه حتى ليس فيه موضع فهالني ما رأيت فرميت الطبق وهربت.

حامد: (بسخرية) ملأ البيت بنفسه من سقفه إلى أرضه؟ أيها الأبله الجبان، وقد فزعت من الحلاج، لعنك الله اغرب عني (يخرج الغلام على الحالة التي دخل بها. لصاحب الشرطة) يا محمد ترفع عن مثل هذا الصّغر ودعنا فيما ندبا إليه من عظائم الأمور إلى بن علي ابن عيسى ومحمد زنجي (مستدركا) وقبل أن تدخلهما على حاجبي أن يقف (يشير إلى جهة اليمين) ها هنا، وكلما دخل أحد القضاة أو الكتبة أو الشهود، عليه أن يذكر أسمه أو كنيته بصوت مرتفع يصل الناس في الخارج (يخرج صاحب الشرطة ليدخل الحاجب ويقف حيث أشار الوزير ويتبعه أبن عيسى وزنجي).

الحاجب: علي بن عيسي و..

حامد: (يسكته بحركة من يده) لا ليس الآن، بل أنتظر حتى يحضر القضاة والشهود (يرحب بمن دخل فاشا مستبشرا) مرحبا بالتقي علي ابن عيسى وبكاتبنا أبي عبدالله.

ابن عيسى: (وقد فهم التهكم في لهجته) علام الاستدعاء على عجل ؟

حامد: لقد أوحشتني يا أخي، وكنت أحضره ليسمع من فمي البشارة بأن الله قد أمكن من الحلاج.

ابن عيسى: اللهم لا شماته اتق الله يا حامد.

حامد: أأتقي الله في مشعبد يروم نزع سلطاني ؟

ابن عيسى: أما والأمر يخص الحلاج، فأني أستعفي وأعتكف في داري.

حامد: أنت وما تشاء. كنت أتمنى أن ترى كيف سيفضح الله ذلك الخبيث.

ابن عيسى: وقاك الله شر نفسك ولا سلطك على أحد بعد الحلاج ! (يخرج).

حامد: (لزنجي) ستشهد يا زنجي أمام الخليفة بما سمعت من أبن عيسى ورأيت .

زنجي: اللهم نعم.

حامد: من ترى لهذا الخبيث يا زنجي ؟

زنجي: بغداد تعج بأنجب وأدهى القضاة.

حامد: ونصفهم قد استغواهم الحلاج واستمالهم. أشر علي.

زنجي: أنصح بقضاة من جميع المذاهب الأربعة.

حامد: ويحك .. أإ ذلك لا يكون أبدا .

زنجي: لقد استشرتني فأشرت، والرأي رأيك .

حامد: أرى يا محمد أن نحضر القضاة من أنصارنا وممن يؤثرون الحياة الدنيا وتستهويهم المناصب.

زنجي: ونكون بذلك يا سيدي قد أغضبنا الخليفة ووالدته السيدة شغب وحاجبه نصر القشوري الذي سيوغر صدر الخليفة علينا ويتقول علينا أنصار الحلاج من خراسان إلى تونس. ونتهم في ديننا ونحلتنا.

حامد: (مفكرا حائرا) صدقت سنتدبر الأمر.

المشهد الحادي عشر

(اللهم، لا تردني إلى بعدما اختطفتني منّي، وأكثر أعدائي في بلادي والقائمين لقتلي من عبادك)

« الحلاج »

(مجلس الوزير حامد بن العباس، معه جليسه محمد بن إسماعيل المعروف بزنجي، وصاحب الشرطة لقد اكتملت جميع الاستعدادات لمحاكمة الحلاج، وأعد مجلس الوزير قاعة للمحكمة).

حامد : (لصاحب الشرطة) هل حضروا جميعهم يا محمد ؟

محمد : القضاة والشهود والوراقون .

حامد : كم جمعت من الوراقين ؟

محمد : ليس يمكنني جمع وراقي بغداد جملة فأحضرت اربعة من كبارهم.

حامد : ليدخلوا

الحاجب: الوراقون (يدخل الوراقون الأربعة في ملابسهم الزاهية صاحب الشرطة يضع أمام حامد حاملة عليها مصحفا).

حامد: تقدموا .. (يشير إلى حاملة المصحف ويقتربون منها ضعوا أيديكم على المصحف) (يضعون أيديهم) قولوا بعدي (يرددون قسمه بصوت واحد) نقسم بالله العظيم، والقرآن الحكيم، ألا نبيع ولا نشتري ولا ننسخ شيءً من مخطوطات الحلاج وكتبه، وأن نمنع الوراقين من ذلك ما استطعنا انصرفوا، (يخرج) القضاة يا حاجب.

الحاجب: القضاة (يدخل أولهم) القاضي المالكي أبو عمر الحمادي، محمد بن يوسف بن يعقوب قاضي الكرخ (يجلس فيدخل الثاني) القاضي الحنفي أبو جعفر بن البهلول، محمد بن أحمد التنوخي قاضي مدينة المنصور (يجلس بجانب أبي عمر ويدخل الثالث) القاضي الحنفي عبد الله بن مكرم (يجلس مع صاحبيه).

حامد : الحلاج الحاجب الحسين بن منصور الحلاج (يدخل الحلاج في أغلاله، شيخ في السبعين هادئ رزين، يجلس بعيداً عنهم).

حامد: الشهود .

الحاجب: مريم بنت السّمري (تدخل مريم، شابة جميلة الوجه حسنة العبارة)

حامد: ماذا تعرفين يا مريم من أمر الحلاج ؟

مريم: حملني أبي إلى الحلاج لا أقيم مع ابنته، فلما دخلت عليه قال لي: قد زوجتك من أبني سليمان وهو أعز ولدي علي، وهو مقيم بنيسابور، وليس يخلوا أن يقع بين المرأة وزوجها خلاف أو تمكر منه حالاً من الأحوال. فمتى جرى شيء تمكرينه من جهته فصومي يومك، وأصعدي آخر النهار إلى السطح، وقومي على الرماد واجعلي فطرك عليه وعلى ملح جريش، واستقبليني بوجهك وأذكري لي ما أنكرته منه فإني أسمع وأرى، وكنت ليلة نائمة في السطح، فلما كان في الليل أحسست به وقد غشيني فانتبهت مذعورة منكرة لما كان منه، فقال .. إنما جئت لأوقظك للصلاة.

أبو عمر: ما تقول في شهادتها يا أبا مغيث؟ هل جرى منك ما ذكرت ؟

الحلاج: اسألها يا أبا عمر في أي شهر حملها السّمري إلينا؟

ابوعمر: أجيبي يا مريم.

مريم: (بسرعة دون تفكير) كان ذلك في شهر آذار.

الحلاج: الحمد لله الذي أجرى لسانك بالحق من حيث أرادو الباطل. وهل ينام الناس في السطح في شهر آذار أيها القضاة ؟ من لقنك هذه الأباطيل يا بنت السّمري؟

أبو عمر: (قد أتضح له كذبها) أعندك كلام آخر ؟

أبو جعفر: تعني أعندها شهادة زور أخرى (لمريم) أذهبي، لا رعاك الله. (تهم بالخروج)

حامد: مكانك يا مريم .. يا حاجب، السّمري.

الحاجب: السّمري (يدخل السّمري).

حامد: في أي شهر حملت أبنتك مريم إلى دار الحلاج ؟

السّمري: لست أنسى ذلك الشهر من تلك السنة، وقد تساقط فيه الثلج على بغداد.

حامد: (وقد بهت) في أمان الله يا مريم.

مريم: (ترتعش) ومن يحميني يا سيدي من أنصار الحلاج.

حامد: (لصاحب الشرطة) أحملها إلى داري يا محمد (تخرج مريم مع صاحب الشرطة. لسمري) ألست يا سمري صاحب الحلاج وقرينه ؟

السّمري: بلا أنا صاحب هذا العبد الصالح .

حامد: حدثنا بما شاهدته منه، وما حداك على تصديقه .

السمري: إن رأى الوزير أن يعفيني، فعل.

حامد: لا أعفيك.

السمري: أعلم أنى إن حدثك كذبتني، لم آمن مكروها يلحقني.

حامد: لن يلحقك مكروه.

السمري: كنت معهم بفارس، فخرجنا نريد اصطخر في زمان شات فلما صارنا في بعض الطرق أعلمته بأني قد أشتهيت خياراً، فقال لي: في هذا المكان وفي مثل هذا الوقت من الزمان؟ فقلت: هو شيء عرض لي ولما كان بعد ساعات قال لي: أنت على تلك الشهوة؟ فقلت: نعم وسرنا إلى سفح جبل ثلج، فأدخل يده فيه وأخرج إلى منه خيارة خضراء ودفعها إلي.

حامد: فأكلتها ؟

السّمري: نعم.

حامد: كذبت يا أبن مئة ألف فاجرة (للغلمان) خذوه أوجعوا فكه وأحبسوه (يضربه الغلمان بلخف على فكيه ثم يجرونه خارجاً)

السّمري: من ذلك خفنا .

أبو جعفر: (لا يعجبه ذلك ويستهجنه) أفي مجلس قضاء نحن ؟

أبو عمر: صبراً يا أبا جعفر، والله المستعان.

حــامد: أبن عطاء يا حاجب.

الحاجب: أبو العباس أحمد بن سهل بن عطاء (يدخل شيخ جليل هو تلميذ الحلاج ومن أخلص خلصائه، وهو من كبار مقدمي فقهاء الحنابلة يمشي بوقار ويخاطب الوزير باحتقار. يقف بجانب الحلاج) .

أبن عطاء: لم طلبتني يا حامد ؟

حامد: لوجه الحق ومصالحة الأمة، وأني يا أبن عطاء قد أوصيت صاحب الشرطة بك خيراً، وأمرت أن يحسنوا إليك في حبسك يا أبا العباس، عرفناك من كبار مقدمي فقهاء الحنابلة فهل تصّوب. اعتقاد الحلاج ؟

أبن عطاء: مالك ولهذا يا أبن العباس؟ عليك بما نصبت له من أخذ أموال الناس وظلمهم وقتلهم، مالك ولكلام هؤلاء السادة ؟

حامد: (مغضباً) يا غلام، فكيه (يبدأ الغلمان في ضرب فكي أبن عطاء).

أبن عطاء: اللهم إنك سلطت هذا علي عقوبة لدخولي عليه.

حامد: خفه يا غلام (الغلام ينزع خف أبن عطاء) دماغه يا غلام (الغلام يضربه على رأسه حتى يسيل الدم من منخريه فيخرجونه).

أبو جعفر: (لأبي عمر) أفي مجلس قضاء نحن ؟

أبو عمر: فلتكن مشيئة الله.

الحلاج: (يناجي) لا أله إلا أنت، علمت سوءًا وظلمت نفسي فأغفر لي فإنه لا يغفر الذنوب إلا انت.

حامد: الصولي .

الحاجب: أبوبكر الصولي (يدخل).

حامد: يا أبابكر، هل تعرف هذا الرجل ؟ (يشير للحلاج).

الصولي: هذا الحسين بن منصور بن محمد البيضاوي المعروف بالحلاج، عرفته وجالسته وجادلته فرأيت جاهلا يتعاقل وغبيا يتبالغ، وفاجرا يتزهد، وكان ظاهره أنه ناسك صوفي، فإذا علم أن أهل بلاده يرون الاعتزال صار معتزلياً، أو يرون الأمانة صار إمامياً وأراهم أن عنده علماً بإمامتهم، أو رأى أهل السنة صار سنياً وشيعياً لمن كان مذهبه التشيع، هو خفيف الحركات شعوذيا، قد عالج الطب وجرب الكيمياء، وكان مع جهله خبيثاً يتنقل في البلدان ويموه على الجهال ويستعمل المخاريق حتى أستهوى بها من لا تحصيل عنده، ثم أدعى الربوبية وقال بالحلول

وعظم افترائه على الله عز وجل.

حـــامد: أذهب في أمان الله (للحاسب).

الحاجب: علي بن أحمد الحاسم (يدخل).

الحاسم: سمعت ولدي يقول وجهني المعتضد إلى الهند وكان معي في السفينة رجل يدعي بالحسين بن منصور، فلما خرجنا من المركب قلت له في أي شيء جئت ألي ها هنا؟ قال: لأتعلم السحر وأدعوا الخلق إلى الله تعالى.

حـــامد: بورك يا علي.

الصولي: (يقتحم المجلس) سيدي الوزير.

حامد: ما بك يا صولي ؟

ألم نسمع شهادتك ؟

الصولي: شهادتي ناقصة !

حامد: أكملها إذا.

الصولي: كان الحلاج في أول أمره يدعوا إلى الرضا من آل محمد، فسعي به، فضرب، وكان يرى الجاهل شيئاً من شعبذته فإذا وثقه منه دعاه إلى أنه أله وأنه يحي الموتى، وقد جاء في بعض رسائله أنه مغرق قوم نوح ومهلك عاد وثمود، وكان يقول لأحد أصحابه: أنت نوح ولآخر أنت موسى ولآخر انت محمد، وقد أعيدت أرواحهم إلى أجسامكم.

حامد: يكفي يا صولي، وبوركت (للقضاة) ما قول قضاة الشريعة فيما سمعوه ؟

أبو جعفر: وما سمعنا ؟

حامد: شهادة مريم والصولي والحاسب .

أبو عمر: إني لا أفتي في أمره بشيء، ولا يجوز أن يقبل قول من واجهه بما واجهه إلا ببينة أو إقرار منه.

أبو جعفر: أرى رأي القاضي أبو عمر.

حامد: (وقد أسقط في يده) إن البينة قامت عندي بأن الحلاج يدّعي الربوبية، ويقول

بالحلول فهلا سألتماه؟

أبو عمر: ما تقول في شهادة أصحابك يا حلاج، إنك تدّعي النبوة وتحيي الموتى ؟

الحلاج: أنما أنا رجل أكثر الصلاة والصوم وفعل الخير.

أبو عمر: سألتك عن أدعاك بانك تحيي الموتى ؟

الحلاج: إنا لله وإنا إليه راجعون.

حامد: ألم تدّع إنّك أحييت ببغاءً ميتاً، وتناقل الناسُ الخبر ولم تكذبه ؟

الحلاج: (يوجه كلامه للقضاة) الذي حدث وجعل العوام يهرفون بما لا يعرفون أن تاجراً أحضر لأبن الخليفة المقتدر ببغاءً صغيراً ألفه الطفل وأحبه وتعلق به، يلاعبه ويلاطفه ويطعمه ويسقيه ويعلمه، نطق بعض الأحرف ولا يفارق ليلاً ولا نهار. ثم مات ذلك الببغاء فحزن الطفل حزناً شديداً وأمتنع عن الأكل واللعب حتى شارف على الهلاك، وصار همه أن يضع جثة الطائر بين يديه وينتحب. وعندما استشارتني في أمره جدته السيدة شغب رأيت أن لا سبيل إلى إنقاذه وإخراجه مما هو فيه غير الحيلة، فاحتلت بأن أخفيت في كمي ببغاء حيّاً صغيراً في لون وهيئة الببغاء الميت، ودخلت على الصبي ووضعت الطائر الميت في كمي وأخرجت الطائر الحي، فصدق الصبي ما رأى وخرج من حزنه وأعتقد ضعاف الإيمان من خدم وحشم القصر أنني أحييت الطائر الميت، وأذاعوا الخبر في الناس على تلك الصورة.

حامد: يا صاحب الشرطة، أحضر الرقاع التي وجدتها بدار الحلاج ودور أصحابه (صاحب الشرطة يقدم له رقاعا يبدأ في قراءتها).

هؤلاء دعاتك في الأطراف يا حلاج، يقولون في رسائلهم إليك (يقرأ) وقد بذرنا لك في كل أرض ما يزكوا فيها، وأجاب قوم إلى إنك الباب وأخرون إنك صاحب الزمان، وقوم إلى إنك صاحب الناموس الأكبر.

أبو جعفر: كيف تفسر يا حسن هذه الأحاجي والرموز، الباب، صاحب الزمان، صاحب الناموس الأكبر.

الحلاج: لا أعرف هذه الكتب هذه مدسوسة علي، لا أعلم ما فيها ولا معنى لهذا الكلام.

حامد: فأسمع هذه (يقرأ) إذا صام الانسان ثلاثة أيام بلياليها ولم يفطر، وأخذ في اليوم الرابع ورقات هندباء وأفطر عليها، أغناه عن صوم رمضان، وإذا صلى في ليلة واحدة ركعتين من أول الليل إلى الغداة، أغنته عن الصلاة بعد ذلك، وإذا تصدق في يوم واحد بجميع ما ملكه في ذلك. أغناه الله عن الزكاة، وإذا بنى بيتاً وصاما أياماً ثم طاف حوله عرياناً مرارا أغناه الله عن الحج، وإذا صار إلى قبور الشهداء بمقابر قريش فأقام فيها عشر أيام يصلي ويصوم ولا يفطر إلا بشيء يسير من خبز الشعير والملح الجريش، أغناه الله عن العبادة باقي عمره .

أبو عمر: أكتبت هذا الكلام يا حلاج ؟

الحلاج: إن اعتقادي أرزن وأكبر من هذا السفساف.

حامد: (بسخرية وهزؤ) اعتقادك أرزن وأكبر.. إذاً أزيدك أقرأ يا زنجي (يقدم مخطوطا لزنجي).

أبو جعفر: وماذا أيها الوزير ؟

حامد: هو كتاب الصدق والإخلاص بقلم الحلاج .

أبو عمر: أره الكتاب يا زنجي (زنجي يقدم الكتاب للحلاج فينظر فيه ويقلبه) أهو بقلمك ؟

الحلاج: إنه كتابي، مالم تدخله إضافة أو محو أو تبديل.

حامد: أقرأ يا زنجي ما جاء فيه عن الحج، زنجي (يقرأ من المخطوط) إذا أراد الانسان الحج لم يمكنه، أفرد في داره بيتاً لا يلحقه شيء من النجاسة ولا يدخله أحد، ومنع من تطرقه، فإذا حضرت أيام الحج طاف حوله طوافه حول البيت الحرام، فإذا أنقضى ذلك، وقضى من المناسك ما يقضى بمكة مثله، جمع ثلاثين يتيماً وعمل لهم اسرى ما يمكنه من الطاعم، وتولى خدمتهم بنفسه، فإذا فرغوا من أكلهم وغسل أيديهم كسا كل واحد منهم قميصاً ودفع إليه سبعة دراهم، فإذا فعل ذلك قام له مقام الحج.

أبو جعفر: هل كتبت هذا يا حلاج ؟

الحلاج: هذا شيء رويته كما سمعتم .

أبو عمر: هذه زندقة يجب عليك القتل به.

أبو جعفر: لا يجب عليه القتل إلا أن يقر أنه يعتقد هذا (يقف)، لأن الناس قد يرون الكفر ولا يعتقدونه، وإن أخبر هذا شيء رواه، وهو يكذبّ به فلا شيء عليه، وإن أخبر إنه يعتقده استتيب منه، فإن تاب فلا شيء عليه وإن لم يتب وجب عليه القتل.

أبو عمر: الزنديق لا يستتاب.

حامد: يا محمد.. (يقترب منه صاحب الشرطة فيهمس في أذنه).

محمد: أمر سيدي الوزير بإعفاء القاضي محمد بن أحمد التنوخي قاضي مدينة المنصور، واستبداله بالقاضي أبن الاشناني عمر بن مالك الشيباني محتسب بغداد.

الحاجب: القاضي ابن الاشناني .

أبو جعفر: (وهو يخرج ويدخل أبن الاشناني) الحمد لله الذي لم يحملني دم الحلاج !

أبو عمر: قلت يا حلاج، إن هذا الذي يخص الحج رويته كما سمعته، فمن أين لك هذا وهو نقض لشرائع الاسلام ؟

الحلاج: هذا من كتاب الإخلاص للحسن البصري.

أبو عمر: كذبت يا حلال الدم! قد سمعنا كتاب الإخلاص للحسن البصري بمكة وليس فيه شيء مما ذكرته.

حامد: كيف قلت يا أبا عمر ؟

أبو عمر: (وقد فطن لزلة لسانه) لم أقل شيئاً

حامد: بل قلت يا حلال الدم.

أبو عمر: كان ذلك على سبيل الشتيمة.

حامد: أكتب ما قلته ودون العبارة.

أبو عمر: دعني أحاوره .

حامد: لا مناص !

أبو عمر: إنما هي كلمته في حالة غضب .

حامد: أكتب كلمتك، أكتب يا حلال الدم .

أبو عمر: أنقذني يا حلاج بالنكران .

الحلاج: الحلاج لا يكذب، نقلت ذلك عن الحسن البصري.

حامد: (يضع أمام أبا عمر الدواءة والريشة) أكتب بما قلت (أبو عمر مضطرباً، مرغماً، يكتب يا حلال دم الحلاج وينقلها زنجي منهم إلى كل من حضر المجلس فيوقعون).

حامد: (يسلمه زنجي الورقة التي بها توقيع القضاء بإحلال دم الحلاج) الحمد لله الذي أظهر الحق أرفع التوقيع لمولانا الخليفة جعفر المقتدر.

الحلاج: اسمعها يا حامد بن العباس، ظهري حمىّ، ودمي حرم، وما يحل لكم بأن تتوالوا على اعتقادي الاسلام، ومذهبي السنة وتفضيل أبي بكر وعمر وعثمان وعلي وطلحة والزبير وسعد وسعيد وعبدالرحمن بن عوف وأبي عبيدة أبن الجراح، وما يحل لكم أن تهتكوا مني ما لم يبحه الاسلام. ولي كتب في السنة موجودة في الوراقين فالله الله بدمي.

حامد: يا زنجي أكتب إلى الخليفة بخبر المجلس وما جرى فيه وأرفع إليه هذا المحضر، (ينتحى جانبا مع زنجي ويحادثه همساً) وأكتب إلى الخليفة أن ما جرى في هذا المجلس، قد شاع وأنتشر، ومتى لم يتبعه قتل الحلاج، أفتتن الناس به ولم يختلف عليه أثنان. أنطلق وانفذ الرقعة إلى مفلح خادم الخليفة، وأسأله إيصالها وتنجيز الجواب عنها وانفاذها إلي.

المشهد الأخير

(ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم)

« الحلاج »

(كما في المشهد السابق الحلاج والوزير والقضاة والشهود وصاحب الشرطة والحاجب وزنجي، خارج المجلس يتجمع أصحاب الحلاج ومشائخه في انتظار حكم المحكمة، بينهم الشيخ الجنيد وابراهيم بن فاتك وزينب بنت التستري والشبلي، وخليط من الشباب والشيوخ)

الحلاج: (يناجي وكأنه يكلم نفسه بصوت خفيض) اللهم هؤلاء عبادك، وقد اجتمعوا لقتلي تعصباً لدينك وتقرباً إليك، فأغفر لهم فأنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت فأعف اللهم عن الخلق ولا تعف عني، وارحمهم ولا ترحمني، فلا أخاصمك لي نفسي ولا أسألك بحقي، فأفعل ما تريد، ولك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد.

الحاجب: أبو صالح مفلح الأسود خادم مولانا المقتدر بالله.

مفلح: (يدخل مهرولاً ويتقدم من حامد بن العباس ويسلمه رقعة) ها هو جواب مولانا الخليفة في أمر الحلاج.

حامد: (يستلم الرقعة ويسلمها إلى زنجي) أقرا جواب الخليفة.

زنجي: (يقرأ) إذا كان القضاة قد أفتوا بقتله، وأباحوا دمه فيتقدم محمد بن عبد الصمد صاحب الشرطة بتسلمه، وضربه ألف سوط، فإن لم يمت فلقطّع يديه ورجليه ثم يضرب رقبته وينصب رأسه ويحرق جثته.

حامد: أيها القضاة أيها الشهود هل توافقون على هذا الحكم؟

الشهود: نعم، أقتله، دمه في رقابنا.

حامد: أمير المؤمنين بريء من دمه ؟

الشهود: أمير المؤمنين بريء من دمه!

حامد: أنا بريء من دمك ؟

الشهود: أنت بريء من دمه.

حامد: صاحب الشرطة بريء من دمه ؟

الشهود: صاحب الشرطة بريء من دمه!

حامد: (لصاحب الشرطة) تقدم يا محمد ونفّذ أمر مولانا الخليفة، وأحذر، قال لك أجري لك الفرات ذهبا وفضة، فلا تقبل منه ولا ترفع الضرب عنه (يتقدم صاحب الشرطة من الحلاج ويمسك بأغلاله ليخرجه).

الحلاج: (لصاحب الشرطة) أمهلني حتى أصلي ركعتين في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم.

أهتم المستشرقون بالصوفي الشهيد الحسين بن منصور الحلاج أهتماماً كبيراً وصدرت عدة كتب لكتاب منهم:

- **ترجمه سمير السعيدي.**

الحلاج السعي إلى المطلق (روجيه ارناليز)

وألف أكثر من كاتب عربي كتب عن الحلاج (تصوفه سجنه معاناته مع الحكام كيفية استشهاده) ومن أشهرهم الشاعر صلاح عبدالصبور الذي ألف مسرحية شعرية بعنوان (مأساة الحلاج) طبع في عام 1964م في القاهرة، ثم بيروت وقدمت على خشبة مسرح (الأوبرا) المصرية سنة 1967م، بعد النكسة وكانت عملاً رائعاً من أعمال سمير العصفوري التي لا تنسى، والتي جسد فيها تمرده على هزيمة 1967م مع تمرد الحلاج على الشر الذي واجهه قبل مقتله في سجنه وأثناء تعذيبه وقتله وترجمة مسرحية مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور إلى اللغة الانجليزية بعنوان (جريمة قتل في بغداد) ليوحي العنوان إلى المشابهة بين مسرحية اليوت ومسرحية صلاح عبدالصبور وقد عادت كراهية صلاح عبدالصبور لدكتاتورية النظام المصري لتكشف عن وجهها في (مأساة الحلاج) خصوصاً من منظور اضطهاد المثقف، ومحاولة تدميره من قبل سلطة الدولة وذلك على نحو يمكن أن نقيم معه توازيا بين كتابة مأساة الحلاج وكتاب عبدالكريم الدناع مقتل الحلاج.

الحسين بن منصور الحلاج
(حياته ، شعره ، نثره)

« اقتلوني..! تؤجروا واستريح »

إلهي، أنك تتودد إلى من يؤذيك ... فكيف لا تتودد إلى من يؤذى فيك، هو أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج ولد عام 244 هجري في واسط في العراق تصوفه وعمرة سته عشر عاما، سمي بـ (الحلاج) لعدة روايات لكن الراوية التي وردت في أكثر من عشرة مصادر، والتي اعتمدها (ماسينون) في كتابة (اخبار الحلاج)، هي أنه دخل الحلاج واسط، وكان له شغل، فأول حانوت أستقبله للقطان، فكلفة الحلاج السعي في إصلاح شغله، وكان لصاحب الحانوت بيت مملوء قطنا وقال له الحسين: أذهب في إصلاح شغلي، فإني أعينك عل عملك فذهب الرجل، ولما رجع رأى كل قطنه في حانوته محلوجا ومن هنا سمي الحسين بن منصور (حلاجا).

وكان يلقب بألقاب عديدة من مراسليه والمعجبين بطريقته وتلامذته والعوام، ومن تلك الألقاب: الزاهد، المغيث، حلاج الأسرار، المميز، المحير، الشيخ، ذات الذات، النبأ العظيم، المنصور، ...

سكن الحلاج بغداد، وخالط المتصوفية، وصاحب أبا القاسم الجنيد وتتلمذا على يد التستري لفترة عامين في واسط، ثم عمرو المكي في بغداد وتزوج من بنت أبي يعقوب الاقطع .. خرج إلى مكة، وأقام فيها عاماً كاملاً واختلف في مكة مع عمر المكي الذي اتهمه بمعارضته للقرآن، وإعلان رغبته بقتله. فرحل الحلاج من مكة إلى خرسان، ورحل إلى الهند وتركستان وحج مكة لثالث مرة، وزار بلاد فارس عدة مرات تعلم واطلع على العديد من العلوم والفنون والمعارف في البلدان التي قصدها في زياراته ورحلاته الطويلة،

فتعلم في الهند فنون السحر، وأطلع على علوم الطب والكيمياء، والسيمياء والأخبار وعلوم أخرى متنوعة.

● وحدة الوجود صوفية الحلاج :

«ما رأيت شيئاً، إلا ورأيت الله فيه» صوفية الحلاج تكمن في خصوصية رؤيته للوجود. الذي أعتبر كل شيء فيه متصل بغيره كوحدة واحدة جامعة، مهما تباينت الاشياء والأوصاف والمظاهر. ويبدو ذلك واضحاً في تعريفه الخاص للصوفي على إنه (وحداني الذات)، لا يقبله أحد ولا يقبل أحداً. ولذا كانت صوفية الحلاج السلوكية والنظرية تبحر في الفناء المطلق من أجل سلطان الحق، وتبحث في دوائر لا منتهية من العشق الالهي والارتماء في الأزل وبروق الأبدية، وفي عوالم الغيب والأسرار، متفيضة بنور القلب ووجه الحق أما الايمان والمعرفة والورع والتقوي والمكاشفة والزهد والوجد فهي من الوسائل الخاصة لطريقة الحلاج في الاتصال والاتحاد من أجل المطلق وجوداً في حضرة الاستفاضة بأسمائه تعالى.. الذي باسمه جميع الحقائق وحضرة الوجود.

وقال ماسنيون: (عن الحلاج): إن أزمته تكمن في اشكالية الاتصال بين الروح القديمة غير المخلوقة والروح الانسانية المخلوقة الحديثة.

شغف جلال الدين الرومي بالعشق المطلق عند الحلاج وكثير ما كان يوظف بعضاً من أشعاره في ديوانة (المتنوي)، ورأى فيه دليل للتطور الروحاني والارتقاء.. اهتداء بحديث الرسول ﷺ:

موتوا قبل أن تموتوا .... وفي قول الحلاج :

اقتلوني يا ثقاتي إنّ في قتلي حياتي

ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي

وفي علم الحروف يذكر أن للحلاج سبع عشرة مقالة فيها حتى قال عنه الشيخ محي الدين بن عربي، حامل لولاء وحدة الوجود من بعده: إذا سمعت أحدا من أهل طريقنا يتكلم في الحروف ويقول إن الحرف الفلاني طوله كذا ذراعا أو شبرا، وعرضه كذا، فإنه يرد بالطول فعله في عالم الأرواح بالعرض فعله في عالم الاجسام، ذلك المقدار الذي يميز به وهذا الاصطلاح من وضع الحلاج :

ولقد أهتم المستشرقون بسيرة الحلاج الصوفي العظيم، الثائر المجاهد المجاهر بالحق في حضرة الحكام، رافعا علم العدالة، ومطالبا بتطبيق الشريعة، (أي مقاصدها) حفظ الدين والنفس والعقل والنسل والمال، لذلك تكالبت عليه الذئاب التي هي دائما حول السلاطين، يحمون قصورهم وجواريهم وأموالهم التي هي أصلا للناس بالصوت وبالسف وبحكم القضاة، وأقل تهمة هي الاتهام بالزندقة والخروج والمروق، وهي تهمة جاهزة مفصلة على كل من ينهى عن المنكر ويأمر بالمعروف، وهذا ما تعرض له الحلاج نتيجة مطالبته بالعدالة وإعطاء الناس حقوقهم المالية وعدم مصادرة آرائهم، وعدم وضع الناس في السجن دون جريمة ارتكبوها إلا تصريحهم بالحق، وإن على الحكام إلا يثقلوا المسلمين أو أهل الذمة بالضرائب دون وجه حق، ودعاهم إلى التخلص من الجواري والغلمان وإرجاع الأموال المنهوبة إلى بيت المال. وأشهر من كتب عن الحلاج روجي أرنا الديز - تحت اسم (الحلاج) (السعي إلى المطلق) ثم ماسنيو (الحسين بن منصور الحلاج) ومن العرب الشاعر المبدع صلاح عبدالصبور في مسرحيته الخالدة (مأساة الحلاج) وهي ذرة من درر هذا الكاتب العظيم، المسرحية التي خلدت الكاتب رحمه الله والحلاج بإظهار الحقيقة من خلال معاناته وسبب تعذيبه وقتله بهذه الصورة البشعة لحمله لواء العدالة الاجتماعية، ورفض الظلم والطغيان والدعوة إلى مقاومته، وكاتبنا المسرحي عبدالكريم الدناع برائعته (مقتل الحلاج).

إن هذه المسرحية عندما تقرأها تشعر بابتلاءات الأمة منذو زمن الخلافة العباسية والفاطمية والعثمانية وإلى الآن، مصائبنا متتالية ومتساوية في الظلم والقهر والقتل والنهب وما يفعله الحكام بنا وكأنه إرث حضاري يجب أن نحافظ عليه، ها هو الدناع يصرخ عبر شخوص مسرحيته مقتل الحلاج: لا للظلم لا لكبت الحريات لا لسرقة المال العام لا لقضاة مرتشين لا للبوليس الذي يحمل الكرباج.

نعم للعدل عدل الحق الذي هو عدل الله. من منطلق: عدلت فأمنت فنّمت يا عمر.

لقد تناول عبدالكريم الدناع قضية من أخطر القضايا الانسانية هي المفاضلة بين العقل والايمان، بين التفكير والانفعال كوسيلتين للمعرفة والكشف عن الحقيقة عبدالكريم الدناع (وكأنه يقول هذا زمن الحق الضائع لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله).

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات علي جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

فصورة الناس الذين تحولوا إلى حيوانات هي زبدة مسرحية جان أونسكو (الخرتيت)، وهو لم يتوصل إلى هذا الصورة إلا بمقدمات عديدة في المسرحية ذاتها.

ولقد استفاد عبدالكريم الدناع من دراسته ترجمات المسرح الأوروبي والشعري منها بالذات، واستطاع ان يغوص في ميدان الصورة الشعبية ويستخلص منها الدّرر لمسرحياته متمسكا بأصالته ولغتنا الفسيحة الجميلة، وهذا ما ميز عبدالكريم الدناع، واستطاع أن ينتقل من مرحلة الفنان المبدع إلى مرحلة الفيلسوف المبدع الذي وصل إليها من خلال معاناته وصبره علي ظلم السلطة ليس من خلال سجنه، وإنما من عدم قدرته على اطلاق يده بحرية لكتابة تعبيرات العاطفة التي تعبر عن نزيف قلبه ووجدانه قبل عقله، وانعكس ذلك على حواسه، كم أنت مصارع يا عبدالكريم وسط الهوام التي حاولت أن تثنيك، أنت الصابر المتصوف في محرابك ولا يعرف قدرك إلا من تجرد وقرأ بعناية وكان قادرا على فهم ابداعك وفلسفتك التي تعني ذات الانسان الحر الكريم خليفة الله في الأرض كما عبرت عن ذلك.

يتبع مسرحية الحلاج: يبقى اسم الحلاج مرتبطا بشكل وثيق باسم المستشرق الكبير الويس ماسنيون الذي عرّف الغرب عليه.

هذا الرائد في الدراسات الاسلامية في فرنسا كرس طوال حياته، للشهيد المسلم أبحاثا معمقة تثير الاعجاب بشمولها، وتأملات فلسفية وفقهية لا تضاهي من حيث عمقها، وتعاطفاً دينياً وانسانياً بث الحياة في معطيات التاريخ الجافة وحولها. لذلك قد يحكم البعض بقسوة على هذه المحاولة في التعريف عن الحلاج، بعد بضعت أشهر من رحيل هذا المعلم المأسوف عليه، حتى من دون انتظار صدور الطبعة الثانية المرتقبة لكتاب (الآلام) لكنني لم أشاء أن أقوم بدراسة جديدة عن هذا المتصوف المسلم المهم، أنا لم آت سوى بخواطر حول كل ما أدلى به لنا لويس ماسينيون في أعماله، إنها محاولة لفهم

تجربة دينة فائقة الغنى على ضوء كل ما قاله لي وما جعلني أكتشفه في الاسلام منذ أن تعرفت إليه، أي منذ خمسة وعشرين سنة، فكان هذا الكتاب الفرصة السانحة بالنسبة لي للتقرب منه ومن فكره .

فهل كنت وفياً له؟ سؤال خطير! كانت شخصيته تتميز بقوة فائقة لدرجة أنه كان وحده يعلم ويستطيع أن يقول ما يجب أن يقوله! لا أمل لي أن أكون امتداد له، فمحاولة تقليده ستؤدي حتماً إلى محاكاة سيئة ماذا كان علي أن أفعل إذن ؟ أعتقد البعض أحيانا أن الحلاج هو من خلق ماسينيون، طبعا كان لابد من الاختيار بين كل الوجوه المختلفة التي رسمها الكتّاب المسلمون عن هذا المتصوف: أعاد لويس ماسنيون بعمله نقداً دقيقاً بناءً لطباع وفكر، مستبعدا الأحكام المتحيزة والمغرضة التي كانت تسعى إلى إدانة الشهيد أو إلحاقه عن طريق تشويهه، لقد أقنعني كتاب (الآلام) حول هذه النقطة بأن الحلاج متصوف سني وأنه يجب تمييزه بعناية عن باقي العارفين الباطنيين الكثر في بعض المناطق، فالرجل الذي أردت تتبع سعيه إلى المطلق هو فعلا بهذا المعنى، (الحلاج من منظار ما سينيون).

أعتقد من جهة أخرى، وأنا أكتب هذا الكتاب إنه ينبغي أن أبقى كما عرفني معلمنا، أي أن أعالج موضوعي بمنهجية تفكيري أنا، هذه المنهجية التي قال لي عنها يوماً هو يبتسم إنها لا تزال طريقة التفكير يونانية. لم يكن هذا إطراء من قبله. لكن، في النهاية، لم يحاول يوما أن يغيرني بل قبلني كما أنا بالرغم من هذا الإرث الفكري المؤسف لقد بدا أن الشرط الأساسي لي وفائي كان امتناعي عن انتحال شخصية لم يكن ليتعرف بها علي.

قالوا... في الحلاج

الثائـر..

■ ذكر أمام الحرمين في كتابه (الشامل) أن الحلاج كان يعمل على قلب الدولة وإفساد المملكة!!

● البغدادي، الفرق بين الفرق، هامش ص255.

الجسور..

■ كان الحلاج مقداماً، مزهواً، جسوراً على السلاطين.. يروم انقلاب الدول!!

● ابن النديم، الفهرس ص283.

الغلـط..

■ الغلط في إدخال ألف كافر بشبهة إسلامه، ولا الغلط في إخراج مؤمن واحد بشبهة ظهرت منه!!

● ابن فورك، عن كتاب: قواعد التصوف، لأحمد زروق، ص51.

الموحد..

■ إذا كان بعد النبيين والصديقين موحد فهو الحلاج!

● ابراهيم النصر اباذي، عن كتاب: تاريخ الصوفية. لابي عبدالرحمن محمد بن الحسين السلمي.

إذا كان..

■ إذا كان الذي كفره يرى ما رأيته منه أنا في الحبس لم يكن توحيدا فليس في الدنيا توحيد!!

● عبدالله بن خفيف، عن كتاب: بداية حال الحسين بن منصور الحلاج ونهايته، لابن باكويه

رضى بمصيره..

■ كسر الحلاج قيود ثلاثمائة سجين ممن كانوا ينزلون السجن معه وأطلقهم من

السجن دون ان يفعل هو فعلهم، ورضى بالمصير الذي أختاره الله له.

• مخطوط دائرة الهند بلندن رقمETHE-G45 ورقة B265.

لـــو..

■ عثر الحلاج ولم يكن له من يأخذ بيده، ولو أدركت زمانه لأخذت بيده.

• عبدالقادر الكيلاني، متصوفة بغداد_ عزيز السيد جاسم، ص188 .



الفصل الخامس

عبد الكريم الدناع والنقد الأدبي

يشغل النقد الأدبي حيزاً واسعاً في دائرة الابحاث العقلية منذ أرسطو، وقد كتبت فيه مؤلفات ومصنفات كثيرة حاول اصحابها بحث الأدب ودراسته في معانيه وألفاظه وقواعده وأصوله، ومن الممكن أن يوضع في هذه المصنفات والمؤلفات حد فاصل بين دورتين تاريخيتين.. دورة طويلة تمتد إلى نهاية القرن الثامن عشر. ودورة لاتزال في آثارها إلى اليوم. أما الدورة الأولى فلم يتحول فيها النقد إلى دراسة منهجية علمية دقيقة إذا استثنينا ارسطو فإنه كان من الحس الثاقب والبصيرة النافذة بحيث استطاع أن يضع للمأساة اليونانية نظرية كاملة، أما الدورة الثانية التي تستهل بالقرن التاسع عشر وقد حاول فيها النقاد أن يضعوا في النقد نظريات تصطبغ بالصبغة العلمية واتجهوا ليستضيئوا بالعلوم الطبيعية فحاولوا أن يضعوا ما يمكن أن نسميه باسم (التاريخ الطبيعي للأدب) وبسبب ذلك تطورت الآداب وفق ما وصلوا إليه من حضارة وترف عقلي وعمق في التفكير، هذا العمق الذي جعلهم ينتجون الفلسفة، كما جعلهم ينتجون بحوثا مختلفة في الاجتماع والسياسة والاخلاق، وقد بدأ النقد عندهم بدأ ساذجا، ثم أخذ يتعقد شيئا فشيئا حتى أخذ شكله النهائي عند أرسطو، ونستطيع ان نتبين أولى صوره بذلك الجهد الخصب الذي كان يبذله الشعراء القدماء في اناشيدهم وملاحمهم في أثناء عصر البطولة والأساطير، فقد ظلوا يجودون في ألفاظهم وأوزانهم وسرد أقاصيصهم حتى استطاع (هوميروس) في منتصف القرن التاسع ق م، أن ينهض بنظم ملحمتين .. الالياذة والأوديسة في أسلوب مرن ولغة مصقولة بلغ بهما حد الكمال، وقد بدأ النقد تطوره في زمن الحداثة الذي يتجاوز فيه الناقد درجة الشعور إلى درجة التفكير في الشعور، ومن هنا بدأ التركيز على الجانب الفني الذي يحاول أن يزن النص الأدبي ويصور قيمته ومازال على هذا النحو، وأخذت موجة واسعة من النقد للقواعد الكلاسيكية تنمو في القرن الثامن عشر، وكان ينمو معها شك واسع في كل ما أثير عن القدماء، مما أكسبهم حرية عقلية خصبة، لم يلبثوا أن

أحسو معها بحاجتهم إلى الحرية السياسية حتى يتخلصوا من اضطهاد حكوماتهم الظالمة المستبدة وسرعان ما انفجرت الثورة الفرنسية في آخر هذا القرن، فبدت للعيان قوة الفرد وشخصيته، إذا فرض نفسه على النظام السياسي وعلى كل نظام عقلي وأدبي، وتطور الأدب بتأثير ذلك اليوم منزع جديد هو منزع الرومانسية والرومانسيين الذين ثاروا على الأصول المسرحية الكلاسيكية وما كانت تتقيد به من قانون الوحدات الثلاث، متخذين من شكسبير (نبراساً) لهم وقد أخذو ينحرفون إلى مجرى جديد يخالف مجرى الكلاسيكيين من جميع الوجوه، فهم يعنون بالطبيعة وحياة أممهم الشعبية، وهم لا يسرفون في العناية باللفظ، ولا ينصرون العقل، (وإنما ينصرون العاطفة والخيال).

وأصبحت للأدب قوانينه الثلاث الجنس والبيئة والزمان، وهي قوانين عامة كقوانين الطبيعة، (الجنس، فلكل جنس خواصه، والبيئة فلكل بيئة ميزات إقليمية وجغرافية خاصة، والزمان فلكل زمان ولكل عصر أحداثه وظروفه السياسية والاقتصادية، وتلك هي قوانين الأدب الثلاثة، وأصبح النقد بالآداب الفرنسية يطبق على أنواع ثلاثة هي: المسرح والنقد الأدبي والشعر الغنائي، وأثر ذلك تارت معارك حول فكرة الفن للفن، حمى وطيسها مع ظهور ..ديوان أزهار الشر لبودلير 1867/1821، وقد هيأت تلك المعارك لظهور مذهب الفن للفن لا لغاية أخلاقية أو اجتماعية أو دينية وإنما لغاية ذاتية واحدة هي التعبير عن النفس وأحاسيسها ومشاعرها، فغايته الجمال وخلق إحساسات جميلة وأخيلة جميلة، وظهر بعد ذلك المذهب الرمزي، وتعاقبت المذاهب الأدبية بشكل موجات متلاحقة من (رومانسية، برناسية، رمزية) ولابد في القوانين الأدبية من الاستقرار بخلاف القوانين الطبيعية، ففي الأدب لابد من استقراء جميع الجزئيات ثم استخلاص القانون الأدبي، وهو قانون كثير ما يتخلف، وهذا هو معنى القديم والجديد في الأدب وهو معنى ثابت فيه لا يمكن نقده، وأرتبط النقد الأدبي ارتباطاً كثيراً بعلم النفس وعلم الاجتماع.

عبدالكريم الدناع
ونقده لقصص كامل المقهور
الطائر الأخضر... نسيج وحدة !

(وكلما عنّ لي أن أنشر ما كتب، تصورت أنني يوما ملاقيه في أرجاء الصحراء أو عند ربات البيوت، أو عند هذه البراعم التي تنمو يوما بعد يوم).

ومادام مبدعنا يوجس من القارئ خيفة ولايزال، فهو في توهجه لم يزل يشكل مع متلقيه ثنائية المبدع والمتلقي! وهي نفسها ثنائية الضرورة المتلازمة بين الزهرة والفراشة، بين القصيدة والبراءة، بين الوتر والنغم، بين الفكر والمنهج، بين القمر والعاشقين! وعلاقة كامل بقراءة علاقة متعلم بمعلم .. يحترمه، ويهابه ويسترضيه، بحيث يتوجس حتى إخفاء الأصوات ليزداد ترابطه المتجانس المتناغم كل ما تكاثر عدد العطشاء لفكر منهجي يراهن على الانسان ويؤسس إبداعه على حلم بمستقبل لا تغيب شمسه، يداعب مخيلة الأفداد. آتي لاريب فيه!

لذلك نراه في مجمل إبداعه يصر على أن يدخل القارئ معه إلى منطقة النار، ليس بفرض رؤيته أو رأيه أو رؤاه أو قناعاته؛ ولكنه فقط يكتفي بطرح الأسئلة ولا يضع إجابتها، غير أنها أسئلة تحفز العقل وتستفز القناعات المسبقة توطئة لاستثارة المشاعر الغافية والنفوس الغافلة!

إنه يتبع مدرسة سقراط .. أطرح سؤالا ولا تنتظر جواباً.

واقتحام عالم كامل المقهور الزاخر المزدحم إبهاراً، وعذوبة ونشوة وفضاءات، من الحلم المفجع كالحقيقة والحقيقة المبهرة كالحلم، كاقتحام حقل ألغام يجب أن تكون الخطوة فيه محسوبة بدقة والحركة بمقدار.

إن التعامل معه يعني رصد مجموعة معطيات تستحق أو تحتاج إلى التروي والصبر والدراسة بمقدار ما هو نسيج وحده هو اضاءة مزيج ثقافي متشابك متداخل كان حاصلة مثقف. علماني النزعة، صوفي الوجدان، منهجي التفكير، عاطفي الممارسة، برجوازي النشأة اشتراكي الطرح ثوري التوجه، تصادمي الموقف، توافقي الحلول!

إن مبدعاً بهذه المقاييس لابد أن يمثل (شيئاً) في فكر الامة التي يكتب بلسانها ويطور ويطوع لغتها، ويستفز نخوتها، وينبش أعماقها متوغلا في وجدانها الشعبي برفق وتودد ولكن ليس بعفوية، فنجده في مجموعته القصصية (الأمس المشنوق الطبعة الأولى سنة 1968)، يربط بوعي مبكر ناضج بين قضايا الأمة الواحدة ونراه فيما يشبه السيرة الذاتية (محطات) يصور كفر الطماعين والدرّاسة في القاهرة بنفس الدقة والإتقان التي يرسم بهما حي الظهرة في طرابلس ويعالج شخصية الجزائري بفرنسا في قصة (رباح) بوجع يقنعك أن رباحاً جزءاً منه يوم فقده فقد من نفسه شيئا، حتى المقهى التي يجلس امامه في الجزائر هو نفس مقهى عيسي الذي يرتاده الكاتب أمام ميناء طرابلس ويصرخ مفجوعا لموت المغربي العر بي (باطما) لتردد صرخته أرصفة الدار البيضاء وساحات مراكش وقمم الأطالس.

ذلك لأنه يتعامل مع الانسان كقيمة، مع البسطاء الصادقين الذين يألفهم ويألفونه، إن أثمن ما في الوجود الانسان، ولا يغرنك البريق.

وانعكس واقع قصص كامل المقهور وصمته المفزع وتوقفه وتأثره بقضايا الأمة وكوارثها على حالته، وتشعر بكلمات النقض تعبر عن ذاته هو وشعوره المؤلم لما يحدث.

أو ليس إن قضايا الأمة (ما تعانيه من انكسارات وهزائم هي انعكاس ما تعانيه شعوبها، ويقول الدناع: من عاش كوارث هذه الأمة ينقضي بما يشبه الموت!

عبدالكريم الدناع

ونقده وتحليله لقصص

الكاتب محمد عقيلة العمامي

يمتعنا عبدالكريم الدناع بسرده وتحليله عن رواية لأحداث آخر أيام دولة السلطان عبدالحميد الثاني والظلم الذي تعرض له مركزاً على ما قدمه العمامي من حقائق تاريخية موثقة عن اسباب عزل السلطان عبدالحميد الذي تكالبت عليه الجمعيات المشبوهة والماسونية والصهاينة والأرمن وتحالفات الحاقدين، وأجمعوا على إنهاء وتفتيت الإمبراطورية التي رفضت التنازل عن فلسطين لعصابات الصهاينة الهمج، كما يسرد لنا بأسلوب شيق ممتع ما كتبه العمامي بخصوص تأسيس الدولة العثمانية سنة (1299م) مع التركيز على الجانب الصوفي في رواية (......) وتعرض في تحليله أيضا إلى افتراءات الصهاينة وبعض العرب الذين تعرضوا إلى شخصية السلطان عبد الحميد بالقدح والدم واصفين إياه بالدكتاتور، ومادام دكتاتوراً فهوا ظالم ولا يحترم القوانين ويختار الرجال الذين حوله بتطبيق مبدأ الولاءة قبل الكفاءة، ويحلل الدناع ويقارن بين ما كتبه العمامي في روايته التاريخية وما سرده من أحداث وما جاء في روايات غيره، ومن دس فيها يخدم المؤامرة التي حيكت لإنهاء دولة الخلافة وتقسيم ولاياتها وفق مشروع بفن اسفورس، ويركز الدناع عل رواية (الكراكوز) وبأنه عاش أشهراً مع احداثها ومفاجأتها وألغازها وأسرارها وأسلوبها الشيق ووقائعها المحيرة المفجعة، وبأنه كان على اتصال دام بالكاتب مستفسرا وموضحاً، وهذا يدلنا على مدى اهتمام الدناع وإلمامه بما يكتب من قصص وروايات واستيعابها قبل أن يقوم بالنقد والتحليل، ويركز على ما قام به العمامي على الاجابة على سؤال الطفلة هل يشرب السمك؟! ويثني على ما عاناه العمامي برحلة التتبع

للكائنات البحرية التي امتدت من الشاطئ الليبي، إلى نهر الامازون، ومن بور سودان إلى جزر هاواي وتكون النتيجة إضافة إلى الجواب على سؤال الطفلة إضافة مهمة إلى المكتبة العربية تتمثل في:

- سلوك الأسماك.
- أسماك المتوسط.
- أشهر وصفات طهو أسماك المتوسط.
- طرق اصطياد الأسماك.
- أربعة كتب أصبحت ذات منهجية علمية، مراجع رصينة للباحثين، ويستعرض الدناع القصص القصيرة للكاتب العمامي والذي أشاد بها كثيراً في مجموعته الأولى واتبعها بمجموعتين :
- الرياس .
- قلوب الأخطبوط .

ويقول أن العمامي لا يفرط في عشقه للبحر و (الحوت) ولا يتنازل عنه ولا يستطيع منه فكاكا!!.

ويقول العمامي (هو مجموعة مواهب يتميز اسلوبه بالبساطة والوضوح فهو عميق من غير تعقيب وبسيط من غير تسطيح)! .

رواية الكراكوز تثبت أن العمامي برغم أنفه كاتب متمكن يبشر بإبداع جدي سوف يكون له شأن وأي شأن وهذا النقد والتحليل.

- نشر بجريدة « العرب » العالمية بلندن ..

العدد6209 .. بتاريخ: 2001.08.20

من أين ينحت هذا المبدع ؟

يفاجئنا عبدالكريم الدناع بمعارضته للذين قالوا إن القصة القصيرة، خرجت من معطف (غوغل)، يتناسون عمداً، أو لا يعرفون إن النثر العربي مسجوعه ومرسله خرج من (عباءة) الجاحظ قبل أن يولد غوغل بألف وثلاثين سنة !!

وإن كانت (المعطف) من أجمل ما أبدع العقل البشري في وصفها لمعاناة وتعاسة بؤساء مدينة (سان بطرسبرغ)، فهي تكتسب قيمتها، أيضاً، من كونها أسست لمنهج الواقعية في الأدب الروسي، ذلك المنهج الذي تأصل وتعمق في الرائعة التالية للمعطف (أرواح ميتة) التي أحرق المؤلف جزئها الثاني استجابة لضغط. التيار الديني!

القصة القصيرة إذن لم تخرج من معطف غوغل، ولكن الواقعية في الأدب الروسي هي التي خرجت من ذلك المعطف.

ويسرح بنا الدناع إلى تولستوي، الذي يقول يمكن أن ينتقل بالعدوى يقصد الفن الأدبي بصورة عامة من الفنان إلى المتلقي وإلى فنان آخر ، إلا أنه يبقى لكل مبدع أسلوبه ومفرداته، وخصوصيته ونماذجه وقوانينه، وأعرافه، ومرجعياته المعرفية.

يبقى تفرد الزمان والمكان والبشر. وتبقى التركيبة الاجتماعية والشروط الموضوعية والحالة النفسية وعوامل التكوين، والوجدان الثقافي، والموروثات، والمحظورات.

ويقول الدناع إن الفن انساني المنبع والمصب، ولا فرق، في رسم ورصد المشاعر والأحاسيس الانسانية بين مبدع من كولمبيا ومن ليبيا ومصر، لأن المشاعر والاحاسيس مشتركة بين جميع البشر ويجب إلا نخلط بينما هو ذاتي وما هو شخصي، علما بأن المشاعر والأحاسيس (الشخصية) لا توجد في غير صاحبها، أي في شخصية واحدة لا تتكرر.

أحاسيس (غابرييل غارتيا ماركيز) الشخصية تختلف حتما عن أحاسيس (نجيب

محفوظ) إذا سألوا الأول عن وجه إنفاقه لقيمة جائزة نوبل للآداب فقال: نصفها للحركة السنديانية ونصفها الآخر عن إنتاج شريط عن الحركة السنديانية! وطرحوا نفس السؤال على الثاني:

فأجاب: نصفها لأم كلثوم ونصفها الآخر لرقية .. (ابنتيه)

هذا هو اختلاف المشاعر الشخصية.

هذا هو الفرق ... !!

صحيح إن قهر الفلاحين وعسف الإقطاع لا يتقن عرضه بشكله المأساوي المفجع سوى غوغل في (أرواح ميتة)؛ ولكن مقاومة الفلاحين السلبية العميقة للإقطاع لا يصورها سوى ذلك المعجز الفذ (جون شتا ينبك) في (عناقيد الغضب).

والصحيح أيضا إن طرابلس الستينات.. بروعتها ووحشيتها بفجورها وتقواها، أزقة الظهرة وحواري المدينة القديمة، همس الأمواج وترانيم حلقات الذكر، نوبات المالوف وشذو الزمزامات، وشزور القوديات.. وغنج الصبايا الطيبات الطاهرات.. دنان اللاقبي وخبث اليهود وعنجهية الطليان، تهتك جنود امريكيا، إضرابات عمال الموانئ ومظاهرات الطلبة.. لوحات الفسيفساء هذا المشبعة بالإتقان والدهشة لا ترسمها سوى ريشة (كامل المقهور)! وإذا يمكنا القول والإقرار ان القصة الليبية أكتمل نضجها وتشكلت ملامحها على يدي هذا المبدع.. فمنذ أربعين سنة وهو يمشط ضفائرها ويغديها من دم قلبه، ومنذ أربعين سنة وهو يحاول إفهامنا أن القصة الليبية لم تخرج من معطف غوغل ولا من قبعة سومر ست موم ولا من جلد بلزاك المسحور !

ولكنها خرجت من الصابري وسوق الحشيش، ودكاكين حميد. خرجت من باب البحر، والظهرة، وأبو سليم وشط الهنشير وخرجت من قوز التيك وشارع الديس، والقزة، خرجت من الواحات والوديان من الجبل الاشم وبحر الصحراء العظيم.. خرجت من الجوع وفيافي وقفار حبة القلب الغالية! منذ أربعين سنة وهو ينحت ليعطي للقصة الليبية شكلها المميز ونمطها المتفرد، فأعطانا نثرا غير مسبوق في القصة والبحث والنقد والخاطرة والمراثي.

فمن أين ينحت هذا المبدع ؟

بعد قراءتك لمجمل إبداعه، وأن يسرت لك حظوظك الاستماع إلى محاضراته

ومداخلاته واحاديثه، ستعرف بسهولة من أين ينحت، إنه ينحت من قلبه .. !

لأن حروفه تصل إلى قلبك مباشرة.. سلسة، رقراقة، حية، مزدانة، لأنه مثقل بهموم الناس والثقافة وانكسارات وطنه الكبير، ورزايا أمته !

هو ينحت من قلبه المهموم حتى الوجع المتوجع حتى الألم حيث يبدو كأنه شبه محبط ؟

ورغم الهموم والمواجع، يمد كفيه لعصافير الابداع الصغيرة

خاصة المغمورة منها مشجعاً ومباركاً وناقداً وداعياً للاقتراب من ذراه لتلتقط من كفيه الحَب والحُبّ !

منذ أربعين سنة وهو ينحت من قلبه:

- 14 قصة من مدينتي.
- الأمــــس المشنوق.
- محطـــــــــــات.
- هيمنة القرون الأربعة.
- حكايات من المدينة البيضاء.
- يا سمي صبيّ المي.

يمزج التراث بالحداثة، ويستعمل صيغا تصريفية منتقاة بدقة صائغ متمكن، وتركيبات لغوية مستحدثة وجذابة وغير مألوفة.

ولكنها أليفة !

صياد ماهر يجيد اقتناص اللحظة والكلمة في جمل مركزه حتى الابتسار، تليها جمل طويلة يلهث القارئ خلفها عشرة أسطر ليعثر على جواب الشرط !

هو مزيج من الجاحظ والتوحيدي والشكوف.. هذا الطائر الاخضر الشاعر القاص، الصوفي، يحمل في منقاره لواء القصة القصيرة يطورها يجددها يمشط ضفائرها ينفرد بأسلوبه يمرح في ميدانه بدون ند ولا نديد !

وإني لا أبصر عن بعد مهراً عربيا أصيلاً يتبع خطى الفارس، يقتفي أثاره .. ونهب الأرض نهبا، اسمه (سعيد خير الله) تذكروا اسمه جيداً فسوف يكون له مع القصة

القصيرة شأن.. وأي شأن !

هل وفقت في تقديمه ؟

هل أنصفته ؟

أدخلوا إلى حديقته ليغمركم الفرح حيث يتضوع الفل الزعتر والياسمين ..

وبورك القلب الكبير ..

وبوركت الحضارة التي شكلت وجدانه الثقافي حتى فاض بهذا الفيض من الحب والأصالة والروعة .

● نشر في مجلة « لا »



كلهم أفقه من عمر

أعتذر بداية لسيدي الخليفة الثاني، رضي الله عنه وأرضاه، الذي دمر إمبراطوريتي الفرس والروم ثم وقف يخطب في الناس: لقد رأيتموني وأنا أرعي شويهات خالات لي من بني مخزوم نظير حفنة من ثمر أو زبيب !

أعتذر لا الفاروق لأنني استعمل مقالة قالها تواضعاً وتسامحاً ونبلاً:

(كلهم أفقه من عمر للحديث عن أمته التي أضحت اضحوكة بين الأمم !

فكل الامم أفقه منها، وكلهم حية عداها، وكلها تفكر إلا هي، وكلها تصنع الحاضر والمستقبل وتتوغل في الزمن علما تجريبيا وتنمية متوازنة واقتصادا مبرمجا إلا هذه الأمة الممتدة من الماء إلى الخواء ومن الخواء إلى الخواء !!

أمة الفارابي، وابن رشد، والخوارزمي، والرازي، والمتنبي تعيش على الهبات والصدقات والهزائم والانكسارات تبيع وطنها بوطنها! تتضور رغم نفطها وحديدها وفسفاتها وشمسها وبحارها وأنهارها وغاباتها وصحراءها ... والمبدعين! في شمال غربيها تتوحد أوروبا ذات اللغات والأجناس والقوميات في دولة (واحدة وعملة واحدة وقوة واحدة) لتواجه الغول الاقتصادي الذي يحاول التهامها وتنجح في تحديها وتصديها !

في شمال شرقها تتحد نمور آسيا اقتصادا وصناعة وتجارة في حيز جغرافي بائس ومعدم ليس فيه غير جزر متناثرة في أرخبيلات، لا خدمات فيها ولا موارد، لا شيء فيها غير عقول البشر! من حولها الجياع والحفات والشراذم يصنعون قنابلهم الذرية في الهند وباكستان واسرائيل ! حتى تايوان التعيسة تطلق قمرها الصناعي الذي صنعته ولم تشتره من فرنسا !!

ودعك من الأفذاذ في الصين واليابان وما يصنعون، برغم أنهم جميعهم من الأمريكيتين إلى أوروبا بشرقها وغربها إلى آسيا بنمورها وقططها خاماتهم منا ووقودهم من أرضنا

ورساميلهم وأسهمهم من عائدات نفطنا، وإلينا منتجاتهم وتسويقهم وعقودهم !

ولا أنسى ما حييت قصة سمعتها بغرفة تجارة لقطر شقيق ملخصها:

أن عقدا طويل الأجل وقّع بين ذلك القطر وشركة آسيوية يبيع القطر العربي بموجبة آلاف الأطنان من سمك السردين المعلب لتلك الشركة.

قلت لمحدثي:

لما لا تقل شيئا يتقبله العقل ؟

أيعقل أن تشتري تلك الشركة سردينكم بهذه الكميات الكبيرة وسفنها تمخر المحيطات وأعالي البحار لتصطاد الأسماك وتعلبها على ظهرها وتبيعها في موانئنا !

قال محدثي المسئول: بل انتظر بقيت القصة المأساة بعد فوات الأوان، أن أصدقائنا الآسيويين يشترون سردينا المعلب تم يتخلصون من حمولة (العلب بألقائها في البحر، ذلك لأنهم لا يشترون السردين بل يشترون) علبة الصفيح لاستعمال المعدن في الصناعات التكميلية، أي إن علبة المعدن التي نبيعها بسردينها بثلاثة سنتات، مثلا تتحول إلى مفتاح في لعبة أطفال أو غطاء لقلم أو قطعة في سيارة أو دراجة ثم تعاد إلينا لنشتريها بعشرات الدولارات !!

وأضاف: ألا تلاحظ إن مصانعهم تعلب السردين في علب من الورق المقوي ؟

ولكني لحظت أشياء كثيرة، لأني لاعب شطرنج أعرف إن العقل المنتصر هو العقل المنظم !

كل الأمم تجتمع على التصنيع والتدبر والعقل المنظم والتنمية المتوازنة، وأمتنا (الواحدة ذات الرسالة الخالدة) تجتمع وتجمع على قتل أطفالها وقهر رجالها وإدلال الماجدات ! ليس بأمكان اي مراقب متحامل علينا أن يفسر لنا أسباب الخنوع والخضوع والذل والادلال والحظر والحصار والقصف والانتهاء والقهر من قوة واحدة غشوم تحاول أقناع العالم أن تاريخ الانسانية بروعته وجلاله وتضحيات أبطاله يقع بين فخذي يهودية اسمها (مونيكا).

واحقاقاً للحق يجب أن نعترف إن أمتنا تعج بفطاحل ومحادثين وعلماء وفقهاء، وحسبنا أولئك قدوة وفخرا و مستقبلا !

أنهم يجهّلوننا ويجهلون علينا يوميا في الفضائيات ليثبتوا للعالم إن هذا الانجاز العلمي الرائع لا علاقة له بالعلم ولا بالروعة ؟

أحدهم (يرحرح) في فضائيته ليجلد المتفرج المسلم بأهوال العذاب من القبر إلى صقر وكأنه ليس في الدين غير العذاب، وكان المواطن التعيس بين أيدي زبانية (الموساد) وكان المتفرج العربي لا يعيش في اليوم كله هذه الأهوال !!

وغيره يتخصص في الشطحات والتخريجات والتفسيرات حتى يفهم الناس الذين يتمايلون أمامه مغيبين، أنهم جميعهم لا يفهمون، وأنهم باستثنائه، على خلاف تركيب الاعتدال !

وثالثهم يستميت لتحويل العقيدة إلى إحداثيات إعجازية في محاولة بائسة لإخضاع المقدسات لاجتهاداته في أباطيل تسيء لمقدساتنا من حيث تخايل ذلك التاجر الأبله أنه يفسرها غير إنهم علماء الفضائيات، أتفقوا متضامنين على عدم التعرض للمحرمات.. وهي: الجهاد فرض عين، والمد الصهيوني، تدنيس المقدسات بأحذية الصليبيين، الاقطاع باسم الدين، نهب بيوت مال المسلمين، التحالف مع عدو الأمة والعقيدة، ماذا تتوقعون لأمة هذه بعض محرمات (علمائها).

● نشر بمجلة « لا »

عن التأسلم ... والتهود !!.

ظلام اليل كله لا يستطيع أن يطفئ نور شمعة .. لكنه يستطيع إذا تحالف مع هبة ريح !! « شكسبير» بالإضافة إلى النقد الأدبي أبدع الدناع في النقد السياسي لما تكتبه الكثير من الجرائد والمجلات من موضوعات تتعارض مع نظرته وفكره دون مجاملة أو مواربة ودون التخلي عن العقلانية الموضوعية.

ويقول الدناع:

لسبب أعرفه جيداً أواظب على قراءة جريدة (الأهالي) القاهرية الصادرة عن.. حزب التجمع الوطني، التقدمي، الوحدوي !

رغم إنني لم أستوعب. لسبب القصور الذاتي كيف يكون الحزب وطنيا وتقدميا وفي الوقت نفسه وحدويا! لأن الوطني يعني القطر في حدوده الضيقة والتقدمي يعني الأممي، والوحدوي يناقض معنى وفلسفة الوطني والأممي !! ولسبب لا أعرفه أفتح جريدة (الأهالي) على الصفحة السابعة لأقرأ يوميات (موظف) وأستمتع بالحرف المرح، والجملة الذكية والطرفة والتفكر، في طرح ممتع وموجع من (ناجي جورج) لأزمات خانقة لشعب لا يملك غير النكتة والصبر! عامداً عل أن أقدم السخرية على الجدية وأن أفضل الهزلي على الرصين رغم استعراضاتي لكتاب الأعمدة والأبواب الرصينة .

من الأبواب الثابتة في جريدة (الأهالي) باب بعنوان (صفحة من تاريخ مصر) يكتبه سكرتير اللجنة المركزية للحزب، وعضو مجلس الشورى بالتعيين (الدكتور رفعت السعيد)، وهو لا يكتب صفحة، ولا كلمة، ولا سطر من تاريخ مصر الحافل بالبطولات والتحدي والأمجاد، ولكنه (يتسقط) ويفتري ويوظف أحداث التاريخ ليوصل للقارئ معلومة مؤداها:

إن جميع فواجع الأمة العربية، ونكباتها وانكساراتها، وهزائمها واندحاراتها ورزاياها كانت بسبب أو بفعل (التأسلم والمسلمين) وأختار هذا التخريج حتى لا يقول (الإسلام

والمسلمين) بحيث تبدو مهمة في الحزب والجريدة والحياة قد اقتصرت وانحصرت في التصدي للعقيدة الإسلامية تحت غطاء التصدي للإرهاب، هو يدرك أو لا يدرك إن الارهاب باسم الإسلام مخطط عالمي مبرمج لمحاربة الإسلام بالذات!

يدعمه ويموله من يمنحون الدعم والغطاء السياسي والامني لعملاء الغرب الصليبي وصبيان المخابرات المركزية ونطرح علامة استفهام لماذا هذا المفكر الماركسي لم يفسر لنا لماذا: لم يمت سائح إسرائيلي واحد خلال العمليات الإرهابية ولا سائح امريكي واحد! ولم يخبر القراء عمن سلح وجند ودرب ومول عرب الافغان، وهو يجهل علينا ولا يتعرض إلا (للتسامح) في أوروبا الصليبية التي رغم ادعائها العلمانية والتخلص من سلطة الكنيسة ولا تزال أحزابها الكبيرة الحاكمة تنتهي اسماءها بـ(المسيحي) الحزب الاشتراكي المسيحي، الحزب الديمقراطي المسيحي، الحزب الليبرالي المسيحي ! ألم تحمل أغلب راياتها شارة الصليب بألوانه الزاهية ؟!

وهو يجهل علينا... ولا يطاوعه قلمه على كتابة (المتأمسحين) أو (المتهودين) ويقول الدناع أسس بعض المثقفين في القاهرة والاسكندرية حلقات الدراسات الماركسية التي انبثقت عنها عشرات الحركات والتنظيمات الشيوعية الصغيرة كان أبرزها وأكثرها فاعلية حركة (حدتو) التي أسسها اليهودي هنري كورييل واسمه الكودي (يونس)، ومنظمة (اسكرة) ومعناها (الشرارة) بقيادة اليهودي هيلل.

فارس سعيدة

(سيكون لهذا الولد شان عظيم بطرابلس إلى ان يفوق اهل عصره) «احمد زروق»

أربعة من صنائع التاريخ الاسلامي ظلموا وضمن من ظلموا ظلما عظيما من قبل الساسة والمؤرخين والعوام، ولحقهم من الاستخفاف وتشويه تاريخهم ما طمس مواقفهم الحقيقية ونضالهم ومنجزاتهم !

- الخليفة هارون الرشيد.
- الحجاج بن يوسف الثقفي.
- السلطان عبدالحميد الثاني.
- عبدالسلام الادريسي الحسني المشهور (عبدالسلام الاسمر).

● **الأول**

نسب إليه المؤرخون، المعاصرون منهم على وجه الخصوص، وفي طليعتهم كتاب الرواية التاريخية جورجي زيدان ومن على شاكلته نسب إليه الفواحش والمفاسد والتهتك وأشنع المعاصي، وهو الذي لم يعيش حياته كما يزعمون بين الجواري والندماء، ولكنه عاشها يقيم الصلوات في مواقيتها ويخصص سنة للحج وسنة للفتح وبلغت الدولة الإسلامية في عهده أوج عظمتها ورقيها، حتى إن سحابة مرت ببغداد لم تمطر فخاطبها بقوله:

أمطري حيث شئتي فسيأتيني خراجك!

سواء أمطرت في الشام أو في الحجاز أو خرسان، أو افغانستان الآن فسيأتي (خراجها إلى بيت مال المسلمين).

وهو الفقيه المتبحر، واللغوي المتمكن الذي سئل عن صحته يوما فقال:

أتعبني النسأ ...

فسألوه ..

لما لم تقل: اتعبني عرق النسأ ؟

فأجاب :

أكره أن أستعمل مضافا بعد مضاف !!

• • •

• الثاني:

هو (كليب بن يوسف الثقفي) المكنى بالحجاج هو عسكري صارم متمرس، قمع الفتن وحارب ثلاثة خلفاء ليوطد حكم خليفة واحد للمسلمين هو (عبدالملك بن مروان) أفنى عمره في توحيد الأمة الواحدة تحت راية واحدة وخليفة واحد، وامتدت سلطته من الهند إلى خورسان إضافة إلى العراقين والبحرين واليمن والحجاز .

هذا الرجل نسب إليه مؤرخو الدولة العباسية جميع ما في الدنيا من ظلم وجور وعسف، وبالغو في وصف عنفه ودمويته، واتخذوا من مقتل (سعيد بن جبير) دريعة لأدانه الحجاج باللغو والسفاسف وهم يعرفون يقينا أن أبن جبير أوخذ بحنثه ببيعتين.

بيعته لعبدالملك بن مروان وبيعته لعبدالرحمن أبن الاشعث وحنث بها.

لقد هولوا أخطاء الحجاج وليس خطاياه حتى نسبوا للأمام أبي حنيفة مقولة:

لو جاءت كل أمة بمجرميها وجئنا بالحجاج لكفانا !!

• • •

• الثالث:

السلطان عبد الحميد الثاني: سلطان الامبراطورية العثمانية 1909/1876 .. الغريب، العجيب، المريب أن بعض رموز الفكر العربي أتفق مع الفكر الغربي في السخرية والإدانة والتهكم على السلطان عبدالحميد، حتى ترسخت صورته في أذهان الشباب المسلم بحسبانه رمزا للمفاسد والكبائر والعاشقات !

ولكن وقائع التاريخ لها شهادة أخرى ...

فها هو السفير الامريكي لدى بلاط السلطان " S، S KAWKAS"

يصفه لنا (هو أكثر الحكام الموجودين في العالم عملاً وجداً واهتماماً واستقامة ويقظة، وأنظفهم وجدانا، يتعامل بصدق وبعدل مع الجميع).

وكان عبدالحميد الثاني انسانا متحضرا، مثقفا، شاعرا، موسيقيا، وكان يتكلم ويقرأ باللغات التركية، العربية، الفرنسية، الفارسية، وقد أسس كليات الهندسة والطب والعلوم والآداب والحقوق والتجارة والزراعة والبيطرة واكاديمية الفنون الجميلة ومعهد اللغات، ويقول السلطان عبدالحميد الثاني في رسالة لصديق :

(لقد خلعوني بسبب فتوه من الهيئات الماسونية والجمعيات اليهودية التي سبق وإن ساومتني من خلال اليهودي (قراسو) بدفع مبلغ خمسة ملايين ليرة ذهبية مقابل اعطائهم أرض فلسطين لتكون وطنا لهم.

ها قد تأصل الأمر وعرف السبب في تسفيه وتشويه تاريخ عبدالحميد الثاني الذي رفض بيع فلسطين لليهود.

●●●

● المظلوم الرابع هو عبدالسلام بن سليم الادريسي الحسني.

الشهير بعبدالسلام الأسمر الفيتوري .

التاريخ الموثق يقول إن عبدالسلام كان عالما، صوفيا، مجاهدا شاعرا حفظ القرآن وعمره سبع سنين، متبحرا في علوم القرآن، والتوحيد، والعبادات، والحديث، وكان قدس الله سره سياسيا من الدرجة الأولى تصدى لظلم وعسف الوالي التركي بخطبه ودروسه وأحاديثه في جامع الناقة بطرابلس حتى ضاق به الوالي ومشائخ السلطة فحاصروه في قلعة بني وليد، وعمت رسائله ودروسه وتوجيهاته إلى طلبته ومريديه من فزان إلى تونس إلى تمبكتو إلى غريان إلى الزاوية.

العالم، المجاهد، التقي النقي، الصوفي الجليل، حوله الوالي ومشائخه ورعاعة إلى

درويش يضرب الدف، ونسبوا إليه كذباً من الخوارق والمعجزات ما لم تنسب إلى الانبياء والمرسلين! ذلك حتى ينفوا عنه مواقفه الجهادية وحتى يترسخ في أذهان العوام فعلا لم يفعله وقولا لم يقله ولم تصلهم حقيقة أفعاله وصحيح أقواله، ونسبوا إليه شعرا ركيكا يرفضه الذوق السليم، يخلط بين العامية والفسحة، رغم أن شعره الحقيقي متماسك رصين لا زخرف فيه ولا أخطاء عروضية.

عن الشعر المج المنسوب إليه، يقول الشيخ الطاهر الزاوي:

(مقطوعات وقصائد ينبو عنها السمع ويمجها الذوق، نسبوها له زورا وبهتانا وضمّنوها هراء من القول لا يصدر عن أجهل الجاهلين؛ فضلا عن عالم جليل مثل الشيخ عبدالسلام الأسمر، ونقل هذه القصائد من لا يتحرون الصدق، ولا يميزون بين غث القول وسمينة، وطبعوها في كتب ازداد العامة بها ضلالا !

ومن خلال رسائل الأسمر إلى مريديه ندرك غزارة علمه ورجاحة عقله.

وإنه رزين الاعتقاد ينكر جميع ذلك السفساف الذي نسب إليه في رسائله إلى أصحابه بالزاوية الغربية يقول:

(اياكم والصراخ عند موت الميت، والنياحة، ونقر الطار، والنديب الذي هو ضرب الخدود وتقطيع الاثواب، وأعملوا بما قال (صلى الله عليه وسلم):

(العين تدمع والقلب يخشع ولا أقول إلا ما يرضي الرب).

وفي رسالة إلى مريديه في غريان يقول :

(إذا قال قائل ما الفرض ؟ وفرض الفرض ؟ وما يتم به الفرض؟ وصلاة لا فرض؟ وصلاة تركها فرض؟ وصلاة بالطول والعرض؟ وصلاة بين السماء والأرض؟ وصلاة في السماء والأرض؟ فالجواب: أما الفرض فهو الصلوات الخمس، أما فرض الفرض هو الوضوء، وأما ما يتم بيه الفرض فهو الصلاة على رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، أما الصلاة التي لا فرض فصلاة الصبي قبل البلوغ، وأما الصلاة التي تركها فرض صلاة السكران، وأما الصلاة التي بالطول والعرض فصلاة يونس في بطن الحوت، وأما الصلاة التي ما بين السماء والارض فصلاة سليمان بن داود عليه السلام، وأما الصلاة التي في السماء والأرض فصلاة رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، ليلة المعراج).

وقال في رسالة إلى مريديه بتمبكتو بجمهورية مالي:

(عليكم بالزهد قال سفيان الثوري: (الزهد قصر الأمل في الدنيا وليس هو أكل خبز الشعير ولبس العباءة) وقال الإمام الجنيد(هو خلو اليد من الدنيا، وخلو القلب من طلبها وأياكم ثم أياكم أن تذكروا حال الزوجة في فراشها، إذا هي أمانة عندكم، ولا يذكر حالها عند ذلك إلا فاسق خسيس لا خير فيه ...)

أخواني: اختاروا لي انفسكم وأولادكم الزوجات الطيبات دوات الحسب والنسب، وأياكم وتزويج الشهبرة، واللهبرة، والنهبرة، والهيدرة، واللفوتة، أما الشهبرة الزرقاء، أما اللهبرة فالطويلة الهزيلة، أما النهبرة فالعجوز المدبرة، أما الهيدرة فالقصيرة القبيحة، وأما اللفوتة ذات الولد من غيرك ..)

●●●

هذه قطرات من بحر (عبدالسلام) المفترى عليه أبي عمران، العالم، الزاهد، الصوفي، أكبر من أكاذيبهم وما يهرفون !

وأعظم من ترهاتهم وما يرجفون !

أبو عمران، ترسخ في وجدان التراث الشعبي الليبي باعتباره شيخ طريقة وصاحب مخاريق ومعجزات وهو في الحقيقة صاحب علم وجهاد ومواقف.

ولقد أنصفه الشاعر الشعبي حين قال:

مازال في البرهان كيف العادة

أسمر يرد الخيل دون أولاده !

ومن (يرد الخيل) غير الفارس البطل الذي يحمي شعبه (أولاده) وأرضه ؟!

رضي الله عن (فارس سعيدة) وأرضاه، فقد ظلموه، وشوهوا تاريخه، وطمسوا جهاده: وما أنصفوه !!

(فارس سعيدة) قيّض الله له من يوثق تاريخه ويلخص سيرته العطرة من الشواب والأراجيف وهو د. مصطفى عمران بن رابعة.

في أطروحته الرائعة (رسائل الأسمر) وهي القسم الثاني من أطروحته الجامعية (زاوية الأسمر وإشعاعها العقدي والروحي

في القرن العاشر الهجري) والتي نال عنها دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس بتقدير (ممتاز).

فتح الله عليك يا مصطفى .. وأتمنا على الله أن يشملني بتوفيقه لأنجز ما بدأته من مسرحية (فارس سعيدة) مساهمة في إنصاف هذا الفارس المجاهد الذي ظلمه طغاة الأتراك والجهلة !

• نشر بالملحق الثقافي بصحيفة «الجماهير»



■ ما قالوا في

عبدالكريم الدناع بعد رحيله

عبدا لكريم الدنّاع..

رحيل سائس المسرح الليبي

• مصراتة – محمد الاصفر موقع العربي الجديد

• • فقدت الساحة الثقافية الليبية، أمس الخميس، الكاتب المسرحي عبد الكريم خليفة الدنّاع (1942-2014)الذي ووري جثمانه الثرى في مدينة مصراتة.

■ يعد الفقيد من جيل الستينيات إلى جوار علي فهمي خشيم وابراهيم الكوني وعمر التومي الشيباني. صحيح انه كتب العديد من المسرحيات مثل (سعدون) و (باطل الاباطيل) و(المحنة) و (العاشق)، لكنه لم يقصر الجهد على الكتابة فحسب، وانما قدم جهدا آخر، شديد السخاء، في تجديد الحركة المسرحية والفنية بليبيا، وساهم في بناء جيل مسرحي من خلال تأسيسه (الفرقة المسرحية التابعة لنادي الاهلي المصراتي)، والتي كان يعد لها النصوص، اضافة إلى اشتغاله في مجال رصد ومواكبة الحركة الادبية في ليبيا، كما كتب القصة القصيرة.

■ من مسرحياته «دوائر الرفض والسقوط»، «قاضي اشبيلية» و«مقتل الحلاج». ومن دراساته النقدية: «فارس سعيدة - عن حياة ونضال عبد السلام حسني الادريسي» و«محاكمة البيان بالقران». ومن قصصه: «لكل حادث حديث» و «لكل مواطن».

لطالما لاحقت المصاعب تجربة الراحل، حيث تعرض للتضييق والسجن بسبب اعماله المسرحية، خصوصا مسرحيته «باطل الأباطيل و دوائر الرفض والسقوط» اللتي عرضت

في الجزائر وعدة دول اخرى. الكاتب المسرحي منصور بوشناف صاحب مسرحية «عندما تحكم الجرذان»، والذي سجن هو الاخر بسببها عشر سنوات قال لـ«العربي الجديد»: «اعزي نفسي لفقداني احد الاساتذة الذين تعلّمت منهم الكثير».

■ من جهته يقول اشرف بالنور، رئيس الشؤون الادارية بمجلس الثقافة العام، ان المجلس سيسعى لإعادة طبع عدد من كتب ومسرحيات الفقيد، وسيقيم حفل تابين تصحبه انشطة فنية تقديرا لتجربة الفقيد الابداعية الثرية والرائدة.

■ اما علي عوين «رئيس اتحاد الناشرين المغاربيين» وصاحب «دار الشعب للنشر» فصرّح لـ«العربي الجديد»: «نحن في امسّ الحاجة إلى جهده في الوقت الراهن، حيث تعيش فيه البلاد اضطرابات لن تتم معالجتها وتسويتها الا بارتفاع صوت العقل الذي يمثله هؤلاء الكتاب والفنانين». ويضيف: «اكثر ما احزنني هو رحيله قبل صدور كتابه «الحصان الاسود» الذي بات تحت الطبع الان. كتاب جميل انتظرنا صدوره لنحتفل به ونكرمه. لكنه رحل وترك الحصان وحيدا.

جدير بالذكر ان «الحصان الاسود» اسم سجن سياسي في طرابلس، خصصه القذافي للمعارضين، وغالبية السجناء الذين زاروه في السبعينات والثمانينيات، من النخب الليبية.

الدنّاع..
رحيل المسرحي الليبي
بعد غياب سنوات

فقد المسرح الليبي الخميس الماضي الاديب الفنان عبد الكريم خليفة الدنّاع، المساهم وبشكل فعال في بناء جيل مسرحي حديث النكهة، رحل في الوقت الذي يتعطش الركح الليبي إلى خبرته وخلفيته الثقافية الكثيفة، فهو كاتب وفنان مغامر لم يستكن بإبداعه ايام القمع الفني الذي شهده المسرح في العقود الماضية، بل جادل الواقع السياسي حتى تعود للسجن والمراقبة بعد كتابته >>باطل الأباطيل و دوائر الرفض والسقوط<< المسرحية التي اثارت جدلا كبيرا في حينها.

■ رحل ووري جثمانه في مدينة مصراتة حيث ولد سنة 1942 وودعها هذا العام.

للكتاب الليبيين من الاصدقاء والمحبين للدناع ردود فعل وحكايات قصت عنه بهذه المناسبة الحزينة، نلتقط منها ما كتبه الكاتب حسين المزدأوي عن الفقيد فيقول:

في نهاية التسعينات اتصل بي احد اساتذة المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت، وهو يسال عنه ويشيد بمسرحيته سعدون، لقد تم اقرار وتدريس المسرحية على طلبة المعهد، وقام الطلبة باعداد 78 دراسة عن هذه المسرحية، تم مناقشتهم فيها، حاولت الاتصال بالراحل في مكتبه بمصراتة كثيرا من المرات لإبلاغه بالموضوع، وكذلك الحصول على بعض اعماله، في كل مرة كانت احدى الاخوات معه المكتب ترد بانه غير موجود، وبعد اكثر من شهر حدث التواصل معه، وارسل إلى في الكويت عن طريق صهره الذي كان يعمل في قطر مجموعة مسرحياته وكتبه، فأهديتها مع بعض الاعمال الادبية والمسرحيات والمجموعات القصصية الليبية الاخرى إلى مكتبة المعهد، ودخلنا في حديث طويل منذ المساء حتى ما بعد منتصف الليل مع الأستاذ مسلّم مدير المعهد آنذاك حول الحياة

الثقافية في كل من ليبيا والكويت

ويكمل المزداوي في اخر القصة:

■ لم التق بعدها الرجل، بعد ان كنا نلتقي في بعض برامج ونشاطات رابطة الادباء والكتاب التي يشارك فيها بطرابلس، وازداد غيابه عنا بعد 17 فبراير 2011، وانقطعت اخباره، أو تشوشت، حتى سمعنا هذا اليوم بانه غادر الدنيا بمدينة مصراتة <<رحم الله الفقيد عبد الكريم الدناع.»

الدناع.. فارس المسرح الليبي
يرحل دون
«الحصان الاسود»

• • فقدت الساحة الثقافية، يوم الخميس، علم كبير من اعلامها وهو الاديب والفنان عبدالكريم خليفة الدناع (1942-2014) ودفن بعد ظهر اليوم بمدينته مصراتة في حضور حشد من الاصدقاء والاقارب.

• يعد الفقيد من جيل الكتاب الكبار امثال علي فهمي خشيم وابراهيم الكوني وعمر التومي الشيباني.

وقدم جهدا ابداعيا سخيا للحركة المسرحية والفنية بليبيا، حيث ساهم في بناء جيل مسرحي كانت له كلمة في الساحة.

يذكر ان المرحوم الدناع تعرض للتضييق والسجن بسبب اعماله مثل مسرحيته التي عرضت في الجزائر وعدة دول اخرى >> باطل الأباطيل و دوائر الرفض والسقوط<<.

• يقول عنه الكاتب المسرحي منصور بوشناف صاحب مسرحية «عندما تحكم الجرذان» والذي سجن هو الاخر بسببها عشر سنوات عند تلقيه خبر الرحيل المحزن: «في الوقت الذي اعزي فيه نفسي لفقدي احد الاساتذة الذين تعلمت منهم الكثير، واتقدم باحر التعازي للمسرحيين الليبيين والكتاب واسرة الفقيد».

ويواصل بوشناف تأبينه التلقائي بالقول: «يعتبر عبدالكريم الدناع احد المجددين المهمين في النص المسرحي الليبي والعربي مسرحيات (دوائر الرفض والسقوط، وباطل الاباطيل، وسعدون)».

ويضيف الكاتب الصحفي انور التير: >>رحل دون وداع، ودون ضجيج، ترجل عن جواده وسافر، رجل المسرح والقلم. لقد فقده القلم والقرطاس كما فقده الركح والستارة<<.

اما علي عوين رئيس اتحاد الناشرين المغاربيين والصديق المقرب من الدناع فيقول: «لقد فقدنا علمًا من اعلام مدينة مصراتة وليبيا بالكامل، نحن في امس الحاجة لجهده في الوقت الراهن، الذي تعيش فيه البلاد اضطرابات لن تتم معالجتها وتسويتها الا بارتفاع صوت العقل الذي يمثله هؤلاء الكتاب والفنانين، رسل الحب والسلام والتسامح».

ويضيف صاحب مكتبة ودار النشر الشعب: >>الذي احزنني اكثر من رحيله قبل صدور كتابه (الحصان الاسود) الذي هو تحت الطبع الان، كتاب جميل انتظرنا صدوره لنحتفل به ونركمه، ونقيم له حفل توقيع داخل مكتبه الشعب ناشرة الكتاب.. لكنه رحل في وقت حرج.. فعلا هو الاخر، لقد ترك الحصان وحيدا».

وعاشور ومحمود وسالم. وتأخذ الحقيقة تتجلي امامنا رويدا رويدا. هذه مزرعة الشيطان. يزرع فيها الهدار المخدرات ويوزعها على المدمنين ويربح من وراء هذا اموالا طائلة، ويقضي بها لياليه الحمراء.

وتضبط العشيقة. وتضبط المخدرات مخبأة في علبة على شكل كتاب، ثم يأتي رمزي ومعه حقيبة مملوءة بهذه الكتب الثمينة! ويسقط في يد الهدار، ولا يجد ما يدافع به عن نفسه، وتنتهي المسرحية والضابط يطلب سيارة وستة من الانفار بأسرع مايمكن، ثم يتجه إلى رمزي ويقول: ان حب النسيان، أو زريعة الشيطان التي وزعتموها في البلاد ودوختم بها الناس، لابد ان تدفعوا ثمنها اضعافا مضاعفة. والانسانية البريئة التي سحبتموها إلى الوحل لابد ان تدفعوا ثمن اهانتها ولو من جلدكم. ولا بد للحق ان يأخذ مجراه يا هدار.

على هذه النغمة المبشرة وان كانت خطابية نوعا ما تنتهي المسرحية. وهي عمل فني يسترعي الانتباه ويستولي عليه، ويصور المجتمع الليبي وهو في المخاض: الماضي المؤلم يتراجع ويتوارى ثم ينهزم، والحاضر الحافل بالأحداث يعد بان يتغير كل ذلك الذي رزحت البلاد تحته من مظالم. وعبثا ينادي الهدار بأعلى صوته: انا الهدار بن زخرف، فان صيحته هذه تضيع في جو الوضع الجديد، حيث الناس لا يعاملون على حسب

ثـروتـهـم أو حسبهم، أو جاههم، وانما حسب ما يفعلون

● الشخصيات كلها مرسومة بعناية، والصراع في المسرحية واضح بين انصار الحق وانصار الباطل، وذلك دون افتعال أو مبالغة، فيما عدا الخاتمة الخطابية التي يستخدمها المؤلف وسيلة لستارة ختامية قوية.

من كتاب المسرح الليبيين ايضا الكاتب البارز، الجم النشاط: عبدالكريم خليفة الدناع. وجهوده في سبيل المسرح لا تقتصر على كتابة المسرحيات، بل انها تتعدى هذا إلى الاسهام في تأسيس الفرقة المسرحية التابعة للنادي الاهلي المصراتي، وقد قام بأعمال السكرتارية لها، وقام بأعداد بعض المسرحيات العربية والعالمية لعروض الفرقة.

● وقد مثلت مسرحيته: «دوائر الرفض والسقوط» في كل من مهرجان المسرح الليبي الأول الذي اقيم عام 1971 ، وفي المهرجان الوطني الجزائري عام 1971 كذلك.

اعطني مسرحا اعطيك شعبا طيب الاعراق

المسرح الليبي بين الامس وإليوم

■ عرض: حسن الامين

عندما قررت فرقة المسرح الوطني بمصراته في أوائل السبعينات انشاء أول مسرح للأشبال في ليبيا كنت من أوائل المنضمين لهذه التجربة الرائدة. وكان المسرح في هذه الايام يعيش فترة ذهبية تميزت بتعدد الاعمال وتنوعها وانتشار الفرق المسرحية في كثير من مدن البلاد وكذلك ببروز العديد من القدرات المسرحية المتميزة، سوى في الكتابة أو الاخراج أو التمثيل. وفي بدايات السبعينات كان المسرح بالنسبة لي، ولمن شاركني هذه التجربة في مدينة مصراته، مدرسة تعلمنا فيها الكثير، فتحت امامنا كنوز الادب العالمي ووفرت لنا مناخات جيدة للتفكير والبحث. فالمسرح كان بحق استاذ الشعوب ومعلم الجماهير.

كنا يومها وعلى صغر سننا نتابع الحركة المسرحية ونشاطاتها بكل شغف ونسعى بجدية لمتابعة جديد انتاجها. وإلى جانب فرق المسرح، وفرت لنا الاندية الرياضية ايضا فرص مزاولة نشاطنا المسرحي إلى جانب المسرح المدرسي الذي كان نشطا وفعالا في اثراء هذه الموهبة لدينا.

«بدايات المسرح الليبي ونشوئه يعود إلى سنة 1908 على يد أول مسرحي ليبي وهو قدري المحامي ورواد اخرون منهم محمد عبدالهادي والشاعر ابراهيم الاسطى عمر وانور الطرابلسي ومحمد سرقيوة ...» انور الطرابلسي

لقد توفرت للمسرح الليبي في بداية السبعينات ارضية خصبة للنمو والعطاء وكان من الممكن له ان يساهم في بناء مجتمع متحضر وواعي. وكان لهذا المسرح رجال ونساء يمتلكون قدرات فكرية وفنية عالية وايضا يمتلكون الحماس والرغبة الجادة للنهوض بهذا

اللون من الفنون. وبدا المسرح الليبي في خلق جمهور له في كثير من المدن الليبية وبدأت النظرة التقليدية السلبية للفنان المسرحي في الانحسار.

بشير فحيمة - محمد بوسويق

غير ان هذه التجارب لم يكن مقدرا لها ان تنموا وتستمر. فسرعان ما تحول المسرح من منبرا للعلم والمعرفة واداة لمزاولة النقد الهادف والبناء ومعالجة قضايا المجتمع الهامه إلى اداة طيعة في يد النظام الحاكم يسخره كما يشاء لخدمة اغراضه المريبة والدعاية لأفكاره المريضة. ولما الغرابة !! فالمسرح الجاد والهادف لا ينموا ويترعرع الا في ظل مجتمع ديمقراطي حر.

الفنان احمد النويصري والفنان عبدالحميد بورواق

اذكر مرة اننا كنا نشتغل على عمل مسرحي في نادي الحياد الرياضي بمدينة مصراتة في أواخر السبعينات. وكانت المسرحية هي «الفيل يا ملك الزمان» للكاتب السوري سعد الله ونوس. ومن المعروف ان هذه المسرحية تعتمد شيء من الرمزية في اظهار قسوة الاستبداد والقهر. وفي اللحظات الاخيرة من الاعداد والتدريب يدخل علينا مسؤول من مسئولي الاعلام بالمدينة ويمنعنا من مواصلة التدريبات بحجة ان هذه المسرحية لا تتمشى مع «ما يريده الجمهور» وانه يتعين علينا البحث عن نص اخر. واذكر ايضا تدريباتنا بفرقة المسرح الوطني بمصراته على مسرحية «سنوات القهر» للكاتب المسرحي «عبدالكريم الدناع *» وهى ايضا مسرحية رمزية تعالج القهر السياسي بأسلوب ذكي ومونولوجات قوية، اذكر ان قسم الرقابة بالهيئة العامة للمسرح والموسيقى وقتها كان يرسل لنا أوامره المستمرة «بالتعديل» و«الحذف» و«الشطب» حتى تحولت المسرحية من عمل رمزي معبر عن واقع الظلم والاستبداد بشكله المطلق إلى عمل يطبل ويصفق للنظام الحاكم. واحد الامثلة على هذه التعديلات هو جملة يرددها بطل المسرحية تقول: «... كنا شعبا وقد صرنا عبيدا... كنا نتهادى الخبز واللبن ونتسامر في ضوء القمر ... وها نحن الأن مكمموا الافواه لا نستطيع حتى النطق بالشهادتين الا بعد اذن حاكمنا....» ثم يختم بالقول «اننا في انتظار ان تهب الرياح ونستنشق الهواء» فما كان من هيئة الرقابة الا ان تطالبنا بتغيير الجملة الاخيرة إلى «اننا في انتظار الفارس القادم من الصحراء». ولم يكتب لهذه

المسرحية ان ترى النور لأن الجميع كان قد... غادر.

هذه بعض من الانتهاكات في حق المسرح ورسالته الحضارية. انتهاكات ومعوقات دفعت بالكثير من القدرات المسرحية إلى ان تنسحب. وبالنسبة لي ايضا فقد كانت هذه هي الشعرة التي قسمت ظهر البعير ومن يومها قلت على المسرح في ليبيا السلام.

«وصلت الحركة المسرحية قمة مجدها ابان الثلاث سنوات الأولى من عمر الانقلاب وقد ابدع المسرح ابداعا حقيقيا. نستطيع تسمية هذه الفترة بفترة ازدهار المسرح الليبي....»

ولعله من المفيد هنا ان نتتبع تاريخ المسرح في ليبيا وتطوره التدريجي منذ بداياته الأولى عام 1908 على يد الأستاذ قدري المحامي.

ففي مقال حول المسرح الليبي بعد انقلاب سبتمبر 1969 نشر بمجلة (صوت الطليعة) الصادرة عن الحركة الوطنية الليبية في العدد الثالث عشر لشهر مايو 1984، يتناول الكاتب بالتحليل تاريخ المسرح الليبي والعديد من القضايا المتعلقة به. وقد رأيت ان الخص لكم بعجالة النقاط الرئيسية فيه.

يبدا الكاتب بتقسيم تطور المسرح بليبيا إلى المراحل التالية:

المرحلة الأولى: من سنة 1908 إلى سنة 1936 والتي اطلق عليها اسم «المرحلة التاريخية» ووصفها بانها «تنطوي على منحى ديني تاريخي يبعث امجاد الجهاد والفتوحات الاسلامية والبطولات العربية». ويذكر من رواد هذه المرحلة محمد عبدالهادي والشاعر ابراهيم الاسطى عمر وانور الطرابلسي ومحمد سرقيوه.

المرحلة الثانية: من سنة 1936 إلى سنة 1945 وقد ميزت هذه المرحلة ظهور «المسرحية ذات التوجه الاجتماعي وان ظلت شخوصها امتدادا للمرحلة السابقة حيث لم يتعمق الوعى الاجتماعي». ويذكر من رواد هذه المرحلة رجب البكوش والبشير عريبي ومحمد حمدي واحمد قنابه ومصطفى العجيلي وسالم بوخشيم.

«كان المسرح الليبي سابقا نوعان: النوع الأول الذي يعيش على هامش المشاكل الحياتية والثاني الذي يتطرق إلى عرض المشاكل بجدية وبعض العمق (وقد مثله فرق الهواة) — ان التجربة المسرحية الليبية تؤكد لنا بان فرق الهواة هي المؤهلة واقعيا للالتزام بصيغ الرفض والاحتجاج في المسرح فأعمالهم تقترن دائما بنشاط تركيبي ابداعي تهدف إلى

تحديد البيئة النفسية والاجتماعية والفكرية لبلد من بلدان العالم الثالث هو ليبيا.»

المرحلة الثالثة: بين سنتي 1945 – 1952 ويصفها الكاتب بانها مرحلة تبلور الوعى السياسي «حيث دخلت القضية الليبية منعرجات متعددة في الفترة وتحرك الليبيون للدفاع عن القضية الوطنية وبدأت تتضح الرؤيا السياسية في المسرح وظهر الربط بين قضايا متعددة منها الاجتماعية والسياسية والفكرية وقد تأسست في هذه الفترة فرقا مسرحية متعددة وازداد المسرح ثراء وتنوعا كما تكونت الفرق المسرحية الاجنبية الإيطالية والفرق اليهودية وامتاز المسرح بجرأة اكبر في تشخيص الواقع والعمل على تغييره وولد هذا المخاض جيلا كاملا من رجالات المسرح الجاد والملتزم».

المرحلة الرابعة: 1952 – 1962 والتي اطلق عليها كاتب المقال مرحلة «بواكير المسرحية الملتزمة». ويشير الكاتب إلى ان ما ميز هذه المرحلة هو «نشؤ الاحزاب السياسية التي رفدت المسرح بالجرأة والوضوح وتأثره الكامل بها». ثم يعرج الكاتب إلى تناول تاريخ المسرح الليبي منذ انقلاب سبتمبر 1969 إلى احتضاره في أواسط عقد السبعينات. وقد قسم هذه المرحلة إلى «مرحلة تكاد تكون امتدادا للمرحلة السابقة أي مرحلة ما قبل الانقلاب واستمرارا لفترة المسرحية الملتزمة والثانية في الفترة التي دخلت فيها المسرحية ذلك النفق المظلم الطويل. عندما استولى العسكريون على السلطة...». ثم يسترسل الكاتب في تحليل اسباب تدهور المسرح الليبي منذ أواسط السبعينات ويبدا بالإشارة إلى ان «المعوقات التي واجهت الحركة المسرحية الليبية قبل انقلاب سبتمبر مازالت هي نفسها مع اشتداد الرقابة على المسرح وزيادة الضغط والارهاب النفسي والاجتماعي». ويرجع الكاتب اسباب احتضار المسرح الليبي في في هذه الفترة إلى عوامل كثيرة اهمها طبيعة وتأثير الانظمة الفردية الدكتاتورية «ان الانظمة الفردية الدكتاتورية مثل النظام القذافي ترتعش أوصالها عندما تسمع بالدعوة الملحة للمسرح السياسي وهى تجهل تماما معنى المسرح ولكنها تخافه. انها تخاف ان يكون المسرح السياسي وسيلة لتصوير جوانب مشكلة ما. فد تكون سياسية أو اقتصادية مع تقديم وجهات النظر المحددة بغية التأثير على الجمهور أو تعليمه الطرق التي تعتمد على ادوات التغيير». ويضيف القول بان المسرح الليبي انتقل من «... المعارضة الصريحة أو الضمنية للنظام الرجعى الذي سبق الانقلاب إلى موقف التضامن مع السلطة الانقلابية والانتقال من التحريض ضد القهر السياسي

والتخلف الاجتماعي إلى التبشير بالقيم الاشتراكية والقومية. والتي تشدق بها النظام ثم افرغها من محتواها حيث كشر عن انيابه القبيحة وقصمت الشعرة ضهر البعير. واعلن وصايته على الحركة المسرحية». ويصف المسرح الليبي الأنبانه يعيش مرحلة «صمت مطبق. حيث يخيم على الحركة المسرحية حداد مردة القيود التي فرضتها عليه الزمرة العسكرية ووضعيته التي تكاد لا تخلو من شوائب كانت قد علقت به منذ بداية انطلاقته». ثم يتساءل «اين نحن من التجربة المسرحية قبل قيام الانقلاب الاسود فقد كان الكاتب يلجأ إلى الابعاد الزماني والمكاني هروبا من قبضة الرقابة كأجراء وقائي يتيح للعمل المرور والعرض على خشبة المسرح وحتى لا يصادر ذلك هو الاسقاط السياسي الذي حاول الخروج إلى الجمهور وكسر كافة سلاسل و اطواق السلطة». ثم يخلص إلى انه « .... لم نلمس في الواقع اية شروط موضوعية تعمل على تنضيج ارضية المسرح وبذرها ببذور تعط ثمارها ليكون العطاء اكثر عمقا واتصالا والتزاما بمعضلات الانسان وماسيه».

وفي ختام المقال تعرض الكاتب للمرأة ودورها في المسرح الليبي ويذكر بان أول مشاركة مسرحية نسائية كانت يوم الاربعاء 4 يناير 1939 مع فرقة مكتب الفنون والصنائع الاسلامية في مسرحية (يسقط الحب) على مسرح البوليتياما في طرابلس. والممثلة كانت فتحية مصطفى واخرى تدعى فتحية محمد وكلاهما من مصر. اما أول مشاركة نسائية ليبية فكانت في مسرحية (طريق الشيطان) بتاريخ 24 ديسمبر 1960 و الممثلة كانت فائزة محمود (حميدة الخوجه).

وحول دور المسرح بالنهوض بالمرأة الليبية يمضي الكاتب موجها النقد للمؤلفون المسرحيون الذين يعتقد بانهم لم يستطيعوا «الربط بين فكرة تخلف المرأة وبين حالتها المرضية وابتلائها بشلل لا تستطيع معه الحركة. ولنكن منصفين واكثر صدقا اذ نقول بان المسرح الليبي لم يعير المرأة الا الاهتمام القليل وخاصة قضية تحريرها».

وختاما... كان المسرح في ليبيا من الاشياء الجميلة التي لم يعنى بها حتى ذبلت. كان احدى ضحايا حكم الفرد...

«... كانت سنة 1966 هي بداية ظهور المسرح الحكومي وفي 1963/12/14 انشات الحكومة معهدا للموسيقى والتمثيل في طرابلس وصدر قرار وزاري بتسميته

معهد – جمال الدين الميلادي– وقد اطلقت التسمية على رائد من رواد الزاوية القادرية هو عبدالله جمال الدين الميلادي 1881-1963 موسيقي وعالم بالأوزان وفنون الغناء.»

- عبدالكريم الدناع كاتب مسرحي متميز من بين اعماله الرائعة مسرحية «باطل الاباطيل» و«دوائر الرفض والسقوط»

كتبه:شعبان القبي



فقيد الادب؟!!

في صباح يوم الخميس 2014/9/11 ووري جثمان الاديب المتميز عبدالكريم خليفة الدناع بمقبرة ابوعليم مصراته.

وبرحيل هذا الاديب يكون من الوجاب ذكر مأثر ومناقب الفقيد في رحلته مع الحياة من البداية إلى النهاية.

- فهو من مواليد عام 1939.. كانت بدايته مع مهنة المتاعب الصحافة ــــعام 1955 في صحيفة-الغد-الحائطية والتي كانت يراس تحريرها المرحوم الدكتور علي فهمي خشيم، تصدر بنادي الاهلي المصراتي-السويحلي حاليا- وكانت مقالاته مثيرة لحفيظة من يتولاهم بالنقد وخاصة رئيس واعضاء هيئة النادي..

- ومن خلال ها الزخم تنامت موهبة الصحفي الناجح عبدالكريم الدناع واصبح لقلمه هيبة يحسب لها الف حساب.. وبعدها دارت عجلة البداية إلى الامام.

- كتب في العديد من الصحف المحلية.. وعمل محررا في صحيفة الحرية عام 1964 التي كان يراسها المرحوم محمد الطشاني ويديرها الصحفي المتألق المهدي كاجيجي.

- كان مناصرا لقضية المرأة.. مطالبا بتحريرها من الجدران واعطائها فرص في الميادين السياسية والاجتماعية وقد تألقت مقالاته في الوسط النسائي.

- تولى رئاسة أول جريدة تصدر في مصراته ـوهي جريدة الجماهيرـ بعد اطلاق سراحه من المعتقل الذي يروى عنه في اخر انتاج فكري بعنوان. المعتقل.

- الف العديد من المسرحيات التي لاقت صدى في الأوساط الفنية:

- مسرحية "دوائر الرفض والسقوط" وقد تناولتها الصحف الجزائرية باللغتين العربية والفرنسية عندما قدمت بمسرح وهران.

● مسرحية "باطل الاباطيل" وفيها معاناة المجاهدين من اجل الحرية، فليس المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا.

● مسرحية "سعدون" _شهيد الشباب_ فارس من فرسان مصراته، الذي لقى مصرعه وهو يقاتل دفاعا عن ارضه ووطنه.

● مسرحية "العاشق" تجسد الصراع العربي الصهيوني وما يلاقيه ابطال فلسطين من اضطهاد وافناء لعشاق الحرية.

● مسرحية "قاضي اشبيلية" وهي عرض تاريخي لحياة – هشام المؤيد بالله اخر امراء بني امية في الاندلس.

● مسرحية "الخيول الجامحة" تبرز نضال-يوسف بن تاشفين- من اجل ان ينتصر اهل الاندلس.

● مسرحية "الحلاج" وفيها مأساة الحسين ابن منصور الحلاج عند انضمامه إلى حركة القرامطة. مما دفع الخليفة المقتدر بالله إلى صلبه.

● مسرحية لم تكتمل "فارس سعيدة".

● قامت فرقة المسرح الوطني بمصراته بتقديم هذه المسرحيات.. وعرضت داخل ليبيا وخارجها.

● له كتاب "محاكمة البيان بالقران" وقام بجمع وتحقيق ديوان الشاعر علي الفيتوري رحومة وكتب عن الشاعر المعروف المرحوم كامل المقهور.

● كتاب "لكل مواطن" اصدره عام 1968.

● شارك في العديد من المهرجانات المسرحية في دمشق-الرباط-المنستير-الجزائر-طرابلس-بنغازي وصقلية، كما شارك مؤتمر الادباء العرب في ليبيا والجزائر وسوريا وصنعاء.



الفصل السادس

عبدالكريم الدناع
الفنان المبدع الذي تحول
إلى فيلسوف

المثقف والطاغية:

إن مواصفات دولة ما بعد الاستقلال والالتجاء إلى الطغيانية رغم وجودها قديماً، وفي العصور الوسطي وفي العصور الحديثة لكنها في دولة ما بعد الاستقلال تكتسب اطلاقية حادة، واستبداداً دموياً قاطعاً، يؤول المثقّف في عرفهما إلى خصم، أو شاهد محتمل على واقع مشين، مرآه عاكسة لتحلّل صاحب السلطة من شعاراته الأولى وانحداره إلى حضيض المصلحة والانانية، ويمكن أن تجد صورة الطغاة في عشرات القصائد والقصص والروايات وبصورة أوضح في مسرحيات عبدالكريم الدناع بطرق مختلفة، إذ تم تصويرهم بصورة دقيقة في دوائر الرفض والسقوط والعاشق وقاضي اشبيلة، وأكثر وضوحا في مسرحية مقتل الحلاج (ويتأثر الكتاب منهم بطرائق مختلفة فيعيد أحدهم تصويرهم كعصابين مأزومين يشكون شتى الأمراض النفسية والجنسية كما يفعل غالب هلسا في رواية (السؤال وفتحي غانم) في (الافيال) و(زينب والعرش) .... بينما يصورهم آخرون أشبه بظل قاتم للمعلن، متقلب وسوداوي، كما هو أمرهم في (محاكمة في منتصف الليل) لمحمد جلال و(اللجنة) لصنع الله ابراهيم، لكنهم، دائماً وابداً، ديناصورات وقوة لا تريد أن تفقه الجاري، ولا أن تتعرف فعليا إلى روح العصر، عل نحو ما يصورهم مؤنس الرزاز في (مذكرات ديناصور) وقد يقدم الديناصور على استقدام (المتخّلين) أي أولئك الذين آثروا الاعتزال، كما يسميهم ابراهيم الكوني في (وأو الصغرى) ليشهد مع صحبه عروض

محاكماتهم أو التحقيقات الجارية معهم أو مشاهد التعذيب نفسها، متلذذا بمرأى الألم والعذاب، أو التراجع والانسحاب من ضغط المشهد الثقافي الذي كان يشكل للدكتاتور عتبة الدخول إلى شرعية الحياة السياسية، لكنه سيخرج وصحبه، من صالة العرض منكسرا حانقا أيضا، كلما أختار الضحايا نهايتهم بقدرة أخرى تعالى على صنعه التدمير والقهر. وعندما ينكسر مصدر السلطة والقهر، لا يمتلك صاحبها غير الخيبة والمزيد من الحنق. أما الخارجون من الحياة فلا يعنيهم ما يجري الآن، لأن أثرهم يقوم في أجيال معاصرة أو تالية، تماما كما يتصورون مهمتهم الثقافية غرساً متنامياً متوالداً باستمرار. ومرة أخرى، يعلن هؤلاء، عبر فعل التضحية، تساميهم على الحياة وادرانها، مقدمين لقراءة ارنولد، وبعده بندا أنموذجاً آخر من التعالي الذي يتجذر عند ارنولد في الميلاد الأول للمسيحية، ويتكرر في شهادة الحسين بن علي وعائلته، على نحو ما يكتب هو نفسه في تجليات مقالته الرائعة (مسرحية انفعال فارسية) تعليقا عل ما جاء عند غوبينو.



عبدالكريم الدناع
في سطور

- عضو رابطة الادباء والكتاب العرب.
- رئيس تحرير صحيفة الجماهير بمصراته.
- رئيس تحرير صحيفة الشباب والرياضة.
- نائب مدير المركز الثقافي باطار. موريتانيا.
- امين رابطة الادباء والكتاب بمصراته.
- رئيس تحرير مجلة «ذات الرمال» عن النادي الاهلي المصراتي بالزروق.

قال عنه الاصدقاء:

■ **المخرج المسرحي المعروف. عبدالحميد المجراب:**

«رجل كفاه الجفاف والكفاف حتى اصبح انتاجه الفكري حديث القنوات المرئية–قدرة وابداع وعطاء».

■ **الاديب علي فهمي خشيم:**

«زميلي عبدالكريم الدناع اثرى المكتبة الوطنية بإبداعاته ليترك بصمة حسنة تذكر له عبر الايام» اذا من حق هذا المبدع علينا ان نذكره كنجم لمع في سماء مصراته والوطن بهذا العطاء.

عبدالكريم الدناع.. انت قامة من قامات الصحافة والمسرح، يقلم ساحر جذاب وتراجيدي مستمد من واقع حياته وتجاربه الادبية والاجتماعية، قدمت انتاجا سيظل مفخرة للمسرح الوطني ـوهو ما قاله عنه المخرج الكبير والفنان المعروف عبد البديع العربيـــ فهو لم يقف موقف المتفرجـ فكانت نشاطاتك الفكرية والاعلامية مفيدة وناجحة اسهمت في دفع عجلة المسرح إلى الامام.

عبدالكريم الدناع.. استطاع ان يواجه الظروف الرديئة ليقدم للحركة المسرحية في

ليبيا ــــ حسن الاداء والعطاء والجرأة.. وهي رسالة وطنية بعيدة عن الارتزاق فصرت بذلك حكمة في عالم الفكر والثقافة يشار إليها بالبنان باعتباره قلم عشق الوطن وحطم الحواجز ليترك لأبنائه واحفاده هذا الارث الذي قلما يجود به الوطن.

السيرة الذاتية

- الاسم / عبدالكريم خليفة الدناع
- مواليد / 1939 / من مصراته
- المؤهل العلمي / الثانوية العامة
- مجالات الكتابة / الادب / المسرح / الصحافة
- تلقى تعليمه الابتدائي والاعدادي والثانوي بمصراته.
- نشر نتاجه الادبي بعدد من الصحف والمجالات المحلية من بينها. الاسبوع الثقافي. المسرح والخيالة. الرواد. مجلة لا. الحقيقة. فزان. ليبيا الحديثة .الجماهير. الفصول الاربعة. العرب العالمية. الشباب والرياضة.
- اشتغل مديرا للمركز الثقافي الليبي بموريتانيا ثم موظفا بالهيئة العامة للمسرح والموسيقى وامينا لتحرير صحيفتي الجماهير والشباب والرياضة، امين رابطة الادباء والكتاب بمصراته.
- اسهم في تأسيس الفرقة المسرحية للنادي الاهلي المصراتي وكان سكرتيرا لها.

شارك في عدد من بينهما: مهرجان المسرح الليبي 1971، مؤتمر الادباء والكتاب الليبيين الأول والثاني ومهرجان الفنون بصقلية ومؤتمرات اتحاد الكتاب العرب في كل من الجزائر وسوريا واليمن.

- عرضت اعماله المسرحية في كل من الجزائر وقسطنطينية وكتب عنه مجموعة من الكتاب من بينهم (علي الراعي، بول شأوول، محمد صالح القمودي، علي بشير السوكني، عبدالله مليطان، علي يوسف رشدان، نوري عبدالدائم ابو عيسى، كرم نعمة، علي فهمي خشيم، عبدالله مفتاح هويدي، هارون النقاش، سليمان كشلاف.. عبدالرحمن المجراب.

■ العضويـــــات

- عضو رابطة الادباء والكتاب الليبيين.
- اعد عددا من البرامج والمسلسلات الاذاعية.

■ المـــؤلفـــــات

- لكل مواطن
- مسرحية سعدون
- مسرحية العاشق
- مسرحية دوائر الرفض والسقوط
- مسرحية باطل الاباطيل
- مسرحية قاضي اشبيلية
- مسرحية الحلاج
- مسرحية الخيول الجامحة
- مسرحية لم تكتمل (فارس سعيدة)
- كتاب محاكمة البيان بالقران
- كتاب مختارات من قصص كامل المقهور
- كتاب لكل حادث حديث (مجموعة مقالات)
- كتاب تحت الطبع (معتقل الحصان الاسود)
- مسرحية المحنة
- احتفى بإبداعاته مع اربعة ليبيين اخرين بتاريخ (8 اغسطس 2010) في دمشق في احتفالية معنونة بـ (النقد السوري يحتفى بالإبداع الليبي) وجهوده في سبيل المسرح لا تفتقر على كتابه المسرحيات بل انها تتعدى هذا إلى الاسهام في تأسيس الفرقة المسرحية التابعة للنادي الاهلي المصراتي، وقد قام بأعمال السكرتارية لها وقام بإعداد بعد المسرحيات العربية والعالمية لعروض الفرقة وقد مثلث مسرحيته ((دوائر الرفض

والسقوط)) في كل من مهرجان المسرح الليبي الأول الذي اقيم عام 1971 أو في المهرجان الوطني الجزائري عام 1971 كذلك وقد كتب الدناع مسرحيات سعدون، باطل الاباطيل، دوائر الرفض والسقوط، العاشق.. الخ.

● كرس حياته في خدمة هذا الوطن من خلال كتاباته وادبه وقلمه.المسرح في الوطن العربي

مراجعه د.علي الراعي

● كتب عنه الناقد علي يوسف رشدان في كتاباته تاريخ المسرح في مصراته.

● عبدالكريم الدناع كتب مسرحياته بالفصحى واهتم بالتاريخ وبالتراث واهتم بالتأصيل وهذا الشيء مهم جدا ... والتزم بالكتابة في مجال التراجيديا اي المسرح الجاد.. وهو جاء إلى المسرح من عالم الصحافة والكتابة فكان صحفيا لامعا وبارز.



بلاغة التكرار

يذهب علماء البلاغة القدامى إلى أن التكرار هو أن يكرر المتكلم الكلمة الواحدة باللفظ والمعنى. والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد، أو غرض من الأغراض، فأما ما جاء منه للذم فكقول المهلهل بن ربيعة أخي كليب:

يا لبكر انشروا لي كليبًا

يا لبكر أين أين الفرار؟

وأما ما جاء منه للمدح فكقول كثير في عمر بن عبد العزيز:

فأربح بها من صفقة لمبايع

وأعظم بها، أعظم بها، ثم أعظم

وأما ما جاء منه التهويل فكقوله تعالى: ﴿ الْقَارِعَةُ (1) مَا الْقَارِعَةُ (2) وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ (3) ﴾ ، وكقوله تعالى: ﴿ الْحَاقَّةُ (1) مَا الْحَاقَّةُ (2) ﴾ . أما ما جاء منه للإنكار والتوبيخ فهو تكرار قوله تعالى في سورة الرحمن:﴿ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ (13) ﴾ فإن الرحمن جل جلاله ما عدد آلاءه هنا إلا ليُبكت من أنكرها على سبيل التقريع والتوبيخ، كما يُبكت منكر أيادي المنعم عليه من الناس بتعديدها له. وأما ما جاء منه للاستبعاد فكقوله تعالى: ﴿ هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ (36) ﴾. هذا ما جاء عن التكرار في كتب البلاغة القديمة، لكنه لا يغطي كل شيء عن التكرار، فالتكرار قانون من قوانين الوجود الذي نعيش فيه، ونتقلب معه كمحيط الدائرة بين نقيضين دائمًا: حياة وموت، ذبول ونضارة، ربيع وخريف، شتاء وصيف، طفولة وكهولة، والتكرار كان مبدأ من مبادئ حياة العرب في البادية قديمًا، يرونه في حركة الناقة، دوران الأفلاك، دوران الأرض حول الشمس، ولذلك كان التكرار أحد المبادئ الجمالية في الفن العربي الأصيل،

الأرابيسك، حيث الوحدات الزخرفية، تتكرر إلى ما لا نهاية، صانعة نوعًا خاصًا ومتفردًا من الجماليات التي هي عربية متفردة نراها في العمارة، وفنون الزخرفة في مجالاتها المختلفة، خصوصًا المصنوعات الخشبية من مشربيات وما أشبه. والتكرار مبدأ أصيل في علم الجمال والفنون، بخاصة الموسيقا، ولكنه يلازم نقيضه، كما يقال عن الإيقاع من حيث هو تكرار منتظم يجمع بين إشباع التوقع وإحباطه. وإشباع التوقع المستمر نراه في دقات الساعة المتكررة على وتيرة ثابتة، والتي يمكن أن ترهق الجهاز العصبي إذا واصل الاستماع إليه طويلًا، ولذلك فهي لا تصنع إيقاعًا، فهناك دائمًا إشباع التوقع وإحباطه الذي يصنع التنويع بينهما حيوية اللحن. وقل الشيء نفسه على كل مظاهر الجمال، حيث نجد التكرار مصحوبًا دائمًا بما لا يفضي إلى خلق الإحساس بالملل، فالجمع المبتدع بين إشباع التوقع الذي يصنعه التكرار القائم على الائتلاف النغمي وإحباط التوقع الذي يصنعه تنويع الوحدات المتغايرة إلى جانب المتشابهة هو سر من أسرار الفن والجمال.

وإذا عدنا إلى التكرار في الشعر وجدنا وظيفته الأولى التي تتفرع منها كل الوظائف هي التأكيد، مثلما نقرأ في شعر صلاح عبد الصبور:

كان يا ما كان أن زُفّت لزهران جميلة

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلامًا... وغلامًا

كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة

فالتكرار مقصود به في هذه الأسطر الشعرية — من قصيدة شنق زهران- التأكيد، وهذا صحيح، ولكن وظيفته البلاغية في القصيدة، خصوصًا في هذا الموضع تتجاوز التأكيد إلى الإيحاء بتتابع السنوات التي تتنقل من شباب زهران وزواجه، إلى إنجابه غلامًا ثم غلامًا آخر، ثم تمر الليالي الطويلة لتكتمل رجولة زهران ونضجه، في كل ما يمكن أن يثيره النضج من إحساس بالفتوة الكاملة التي ليست مظهرًا جسديًا فحسب، وإنما بنية أخلاق وقيم، ترهص بالصدام القادم مع قوى الشر. وهي هنا الاحتلال البريطاني.

ونرى نوعًا آخر من التكرار في شعر صلاح عبد الصبور حين نقرأ:

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

خدا حبيبي فلقتا رمان

جيد حبيبي مقلع من الرخام

نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان

حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور

الكنز والجنة والسلام والأمان

قرب حبيبي

إن كلمة حبيبي تتكرر في المقطع سبع مرات. والرقم سبعة له دلالته الأسطورية والدينية، فهناك السموات السبع، والأرضين السبع، وأيام الأسبوع السبعة، وعجائب الدنيا السبع، وعدد ألوان الطيف السبعة، وعدد العلامات الموسيقية والجمرات السبع، فالرقم سبعة يوحي باكتمال الجمال الذي يردنا إلى اكتمال جمال الحبيبة التي يجاوز جمالها كل جمال معتاد. والتكرار يرتبط في الأبيات – فضلًا عن ذلك- بنوع من التناص مع «نشد الإنشاد» مما يضفي على الحبيب هالة خاصة، تذكرنا بما جاء في نشيد الإنشاد: «طاقة فاغية حبيبي لي في كروم عين جدي... جميلة أنت يا خليلتي... وعيناك كحمامتين من وراء نقابك، وشعر كقطيع ماعز... خداك كفلقتي رمان... ثدياك كخشفي ظبية توأمين يرعيان بين السوسن». والمؤكد أن التكرار في المقطع السابق يجاوز وظيفة التأكيد إلى تعديد الصفات وتنوعها بما يفضي إلى كمال الجمال، وتحويل وجه الحبيبة إلى هالة من النور الذي لن يضل معه المسافر في طرق الحقيقة بمعناها الصوفي، وهو ما يؤكده السطر:

وجه حبيبي بيرقي المنشور

ويمتزج البعد الروحي للتصوف بالبعد المادي للحب في التكرار الذي نراه في المقطع الأخير من قصيدة صلاح عبد الصبور «أغنية حب» من ديوانه الأول:

جبت الليالي باحثًا في جوفها عن لؤلؤة

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤة!

سيدتي، إليك قلبي، واغفر لي... أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير

وبلاغة التكرار متعددة الأبعاد في هذه الأسطر تعدد دلالات اللؤلؤة التي هي دال متعدد المدلولات، يشير إلى البراءة والنقاء والصفاء من ناحية، كما يشير إلى الحقيقة الحدسية التي تشبه الصقيع في قصيدة متأخرة من قصائد الشاعر، وهو ازدواج يكشف عن مجاورة الجانب الروحي والجانب الحسي في شعر صلاح عبد الصبور، وائتلافهما معًا في غير حالة، خصوصًا حين تتعدد الدلالات، ويبعدنا السياق الشعري عن الدلالات المألوفة، مثل دلالة الفقير في هذا المقطع، حيث الدلالة تجاوز الغرام بالمال إلى الزهد فيه، والتعالي الذي يسمو بالروح عن مطالب الرغبة الحسية، فتتجاوب دلالات الصفاء في اللؤلؤة والنقاء الروحي مع دلالات «الفقير» الذي هو مستغنٍ عن مغريات الدنيا، غني بزهده فيها. وعلى النقيض من دلالات هذه الأبعاد الروحية المقطع الذي يضعنا في قلب الدنيا المادية والتمرد عن مصاحباتها الميتافيزيقية، حيث نقرأ في قصيدة «الملك لك»:

وقالت لي الأرض «الملك لك»

تموت الظلال، ويحيا الوهج

الملك لك

الملك لك

الملك لك

والمقطع من قصيدة «الملك لك» في ديوان صلاح عبد الصبور الأول، وهي قصيدة تمضي في تمجيد الإنسان إلى الدرجة التي تجعله سيد الكون وفاعله الأول. والتكرار يؤدي دور التأكيد في الدلالة، وينصرف إلى الإنسان الذي جعلته رؤية الشاعر في هذه المرحلة هو مالك كل شيء، وذلك على نقيض النظرة المسيحية الدينية التي بثها الشاعر

ت. إس. إليوت (الذي تأثر به صلاح عبد الصبور إلى حد كبير) في قصيدته «الرجال الجوف» حيث يقول إليوت:

بين الفكرة

والواقع

بين الحركة

والفعل

يسقط الظل

لأن لك الملك

... ...

بين الرغبة

والتشنج

بين الإمكان

والوجود

بين الجوهر

والعرض

يسقط الظل

لأن لك الملك

والفارق بين قصيدة إليوت وقصيدة صلاح عبد الصبور أن الثاني يقلب معنى الأول وينقضه مستبدلًا بالمعنى المسيحي لحضور الألوهة في الكون معنى متمردًا يضع الإنسان في مركز الكون. وهو تصور سرعان ما تخلى عنه صلاح عبد الصبور في دواوينه اللاحقة عندما هجر النظرة الماركسية إلى العالم.

ونرى وجهًا آخر من التكرار في قصيدة صلاح «الحزن» حيث نقرأ:

في غرفتي دلف المساء

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت

والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت

... ...

حزن تمدد في المدينة

كاللص في جوف السكينة

كالأفعوان بلا فحيح

الحزن قد قهر القلاع وسبى الكنوز

وأقام حكامًا طغاة

الحزن قد سمل العيون

الحزن قد عقد الجباه

ليقيم حكامًا طغاة

ومن الطبيعي أن تكرار كلمة «الحزن» في قصيدة، هي نوع من الاستبطان الذاتي الشعري لحضور الزمن الذي يفرض نفسه على ذات الشاعر إلى الدرجة التي تجعل منه حزنًا كونيًا، لكن بما يبرز بعض مسبباته في الطبيعة الإنسانية، حيث الحكام الطغاة، وما بعد الطبيعة، حين نواجه صمت الوجود عن الأسئلة التي تطرحها عن ما بعد الوجود. والمؤكد أن مفردة «الحزن» هي واحدة من أهم المفردات في شعر صلاح عبد الصبور، ولذلك فهي واحدة من أهم المفاتيح التي تفتح أبواب شعر الشاعر الذي وصف نفسه في كتاب «حياتي في الشعر» بأنه ليس شاعرًا حزينًا فحسب وإنما شاعر متألم تتضاعف طبقات الحزن في نفسه لتضافر طبقات الأسباب الاجتماعية والسياسية والميتافيزيقية، وهي طبقات تزداد وطأتها حين يكون الشاعر منطويًا على شهوة إصلاح العالم. لكن هذا العالم الذي يريد الشاعر إصلاحه يتأبى على الإصلاح، ويتزايد فيه الشر بما يدفع الشاعر إلى القول:

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول

من قاتله؟ ومتى قتله؟

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك؟

تحسس رأسك؟

وهي أبيات تقودنا إلى الديوان الثاني لصلاح عبد الصبور «أقول لكم» الذي يظهر فيه جليًا تأثر صلاح عبد الصبور بالفلسفة الوجودية، وهو أمر بالغ الوضوح في قصيدة «الظل والصليب» التي تواجهنا بالصورة الأولى من صور التكرار:

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل... سأم

... ...

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم

يزني بها سأم

يموتها سأم

وفي تكرار كلمة «سأم» إشارة إلى نوع من الوعي الوجودي الذي شاع في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. ولم يكن صلاح عبد الصبور متأثرًا في قصيدته برواية الكاتب الإيطالي الشهير ألبرتو مورافيا 7091- 0991 «السأم» بطابعها الوجودي الذي تجلى في الفيلمين المأخوذين عن الرواية، وإنما كان متأثرًا بالفلسفة الوجودية التي أشاعتها كتابات جان بول سارتر وألبرت كامو في فرنسا، ومن ثم في العالم كله حتى في كتابات ألبرتو مورافيا الإيطالي الذي أظهر تأثره بالوجودية في روايته «السأم» التي حازت على أكبر جائزة أدبية في إيطاليا (جائزة فيارجيو). أما عن تكرار كلمة «السأم»

في قصيدة صلاح فهو مرتبط بالنظر إلى الحياة التي يحياها الكائن البشري في العصر الحديث على أنها حياة خالية من المعنى، سطحية بقدر ما تنطوي عليه من غياب للمعنى الذي يفضي إلى الشعور بالعبث. ولذلك يأتي تكرار كلمة «السأم» مقترنًا بمصاحبات دلالية تؤكد الوعي الوجودي لإنسان العصر الحديث الذي يعاني «السأم» الذي يفضي به إلى القول في القصيدة نفسها:

«أنا الذي أحيا بلا أبعاد

أنا الذي أحيا بلا آماد

أنا الذي أحيا بلا ظل... بلا صليب».

هذا الوعي الوجودي هو بعض ما يفرض صفة «الحزن» (الذي تحدثنا عن تكرار دالة من قبل) على وعي الشاعر في صلاح عبد الصبور، خصوصًا حين نقرأ في قصيدته «أغنية إلى الله» — في ديوان أحلام الفارس القديم:

حزني ثقيل فادح هذا المساء

كأنه عذاب مصفدين في السعير

حزني غريب الأبوين

لأنه تكوّن ابن لحظة مفاجئة

ما مخضته بطن

أراه فجأة إذ يمتد وسط ضحكتي

مكتمل الخلقة، موفور البدن

كأنه استيقظ من تحت الركام

بعد سبات الدهور

... ...

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

فيوقظ الحنين هل نرى صحابنا المسافرين

... ...

ثم بلوت الحزن حين يلتوي كأفعوان

فيعصر الفؤاد ثم يخنقه

... ...

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولًا من اللهيب

نملأ منه كأسنا، ونحن نمضي في حدائق التذكّرات

ثم يمر ليلنا الكئيب

ويشرق النهار باعثًا من الممات

جذور فرحنا الجديب

لكن هذا الحزن مسخ غامض، مستوحش، غريب

فقل له يا رب أن يفارق الديار.

لقد أطلت في الاستشهاد متعمدًا لأني أريد لدال الحزن أن يتعمق في وعي القارئ لشعر صلاح عبد الصبور، وذلك إلى الدرجة التي جعلتني أحلم بكتابة دراسة معمقة عن حزن صلاح عبد الصبور، بوصفه حزنًا لا يفارق تأملات، ابتلته حياته الشخصية بالحزن، وأغرقته حيرته الميتافيزيقية إلى قرارة القرار من الحزن، ولم تنته به تأملاته في الواقع السياسي الاجتماعي إلا إلى مزيد من الحزن، ولهذا وصفه نقاد زمنه بأنه شاعر حزين، وأضاف إلى حزنه اتهامات رفاقه القدامى الذين لم يعرفوا، ولم يؤمنوا قط، بحق الاختلاف. ولعله كان يشير إلى ذلك حين كتب قائلًا: «يصفني نقادي بأني حزين، ويدينني بعضهم بحزني، طالبًا إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة، بدعوى أنني أفسد أحلامها وأمانيها، بما أبذره من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهر. وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفئران هم أكثر الناس استشعارًا للخطر. ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هربًا من السفينة الفارقة أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، ويصرخون بملء الفم، حتى ينقذوا السفينة، أو يغرقوا معها».

وأعتقد أنه ليس هناك أوضح من هذه العبارات في التعبير عن الأبعاد الاجتماعية السياسية لحزن صلاح عبد الصبور، وعندما نضيف الأبعاد الوجودية الميتافيزيقية، فضلًا

عن الأبعاد الذاتية المرتبطة بملابسات حياة عبد الصبور الشخصية والعائلية، ندرك أهمية دال الحزن بوصفه عنصرًا تكوينيًا في رؤيا صلاح عبد الصبور، ومن ثم ندرك السبب في تكرار دال «الحزن» ومصاحباته ولوازمه في شعر هذا الشاعر العظيم إلى الدرجة التي أكاد أجزم فيها بأنه يندر أن نجد قصيدة له خالية من دلالة الحزن أو لوازمه ومصاحباته.

ولكن التكرار يتخذ شكلًا آخر في شعر صلاح، وهو تكرار المقاطع التي تحمل الدلالة نفسها في تنويعاتها. وقد سبق أن أشرت إلى ذلك في قصيدة «رسالة إلى سيدة طيبة». ويمكن أن أشير إلى نموذج يوازيها، وهو قصيدة «أحلام الفارس القديم» — ولو استبدلت لفظ الحزين بالقديم ما تغير معنى عنوان الديوان في دلالته على شعر صاحب الديوان كله. وأحلام الفارس القديم قصيدة عن الحزن الذي يتولد عن الشعور بالانكسار في مواجهة حياة مآسيها أقسى من احتمال صاحب الصوت الذي نسمعه في القصيدة التي هي قصيدة حب لا تخلو من الأمل، وتنبني على معنى مؤداه أن الخلاص من مآسي الوجود طريقة الحب. ولذلك تبدأ القصيدة بالتكرار:

لو أننا كنا كغصني شجرة

... ...

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

... ...

لو أننا كنا بخيمتين جارتين

... ...

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق

... ...

ويمتد كل تشبيه من التشبيهات الأربعة التي تتحول إلى ما يشبه الأحلام الجميلة، والرقم أربعة يذكرنا بعدد الفصول في عام رمزي يمتد بقوة التشبيه واصلًا بين أربعة أحلام بهيجة. لكن الأحلام فعل من أفعال التمني في صيغة «لو أننا كنا» التي تبدأ بمعنى الامتناع النحوي والدلالي، ومن ثم ينتهي تكرارها إلى الإحباط والخيبة... وهكذا تتجمع افتتاحات الأمنيات المحبطة لتتكثف دلالة التكرار:

لو أننا

لو أننا

لو أننا، وآه من قسوة «لو»

يا فتنتي إذا افتتحنا بالمنى كلامنا

لكننا

وآه من قسوتها «لكننا»

لأنها تقول في حروفها الملفوفة المشتبكة

بأننا نكرر ما خلفت الأيام في نفوسنا

نود لو نخلعه

نود لو ننساه

نود لو نعيده لرحم الحياة

كل هذا التكرار يؤكد صعوبة تحقق الأماني البهيجة في عالم يموج بالتخليط والقمامة، في كون خلا من الوسامة، لا يورث من يحيا فيه سوى تعتيم الحزن وجهامته. ولكن ما الذي يعيد الفارس القديم إلى براءته، ويرد إليه فرحة بكارته...؟ الإجابة هي حب امرأة استثنائية، إذا وجدت يمكن أن تحقق المعجزة. ويجد الفارس القديم، الفارس الحزين، نصفه الذي يخلصه من براثن الحزن. وعندئذ فحسب يتحقق الخلاص للفارس الذي يختم غنائيته بقوله إن مثل هذا الحب سوف يعيده إلى الطهارة، عند اتصاله بالحبيبة اتصال الفرع بأصله فنعرف الحب كغصني شجرة

كنجمتين جارتين

كموجتين توأمين

مثل جناحي نورس رقيق

عندئذ لا نفترق

يضمنا معًا طريق

التمثيل الشعري

يقع التمثيل الشعري في البلاغة العربية القديمة ما بين التشبيه والاستعارة في البيان، ولذلك عرّفه قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) بأنه إرادة الشاعر لمعنى، فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر منبئ عما أراد أن يشير إليه. ولذلك وصل أبو هلال العسكري والباقلاني وابن رشيق التمثيل بالاستعارة، وجعلوه ضرباً منها، بينما اقترن التمثيل عند عبد القاهر الجرجاني والسكاكي والقزويني وغيرهم بما أسموه (التشبيه التمثيلي). والمسافة بين التشبيه والاستعارة ليست كبيره، فالأصل في الاستعارة التشبيه الذي يؤدي معنى المماثلة بدوره، وذلك لا يبعد كثيراً عن معنى المثل أو ضرب المثل. ويقترن الأخير، في القرآن الكريم، بحكاية مجازية أو حقيقية، يرويها النص القرآني تدليلاً على معنى أو معانٍ مقصودة. وفي هذا السياق يقع الاستدلال بالمحسوس على غير المحسوس، أو التمثيل بالمعروف على غير المعروف، كما ورد في القرآن الكريم في سورة (يس) على سبيل المثال: (واضرب لهم مثلاً أصحاب القرية غذ جاءها المرسلون، إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا إنا إليكم مرسلون، قالوا ما أنتم إلا بشر مثلنا وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون، قالوا ربنا يعلم إنا إليكم لمرسلون، وما علينا إلا البلاغ المبين... (يس 31-71).

وقد استخدم الشعراء التمثيل كما استخدمه القرآن الكريم، لكنهم تفننوا في استخدامه على نحو يستحق دراسة مستقلة. وأضن أن الشاعر صلاح عبدالصبور بمعرفته العميقة بالتراث الشعري كان واعياً بهذا الميراث البلاغي، كما كان واعياً بما كتبه الشعار البريطاني الأمريكي الاصل ت. إس. إليوت عن التقاليد والموهبة الفنية، لذلك لجأ إلى استخدام التمثيل الشعري في كتابته الشعرية، وأتوقف منها عند نموذج لاستخدام التمثيل الشعري في الشعر الحديث أو الحداثي بلا فارق كبير. والقصيدة بعنوان (رسالة إلى سيدة طيبة).

والقصيدة تبدأ بثلاث حكايات، هي أمثولات أو أمثال تضرب لأغراض يمكن الاقتراب

منها بعد قراءة الحكايات الثلاث التي تتتابع على النحو التالي:

في يوم كانت وردة

تغفو في كم الليل

الشمس رعتها

حتى دبت فيها الروح

والشمس،

الشمس أماتتها

وقداً وتباريح

... ...

في يوم خلّق طائر

ألقاه الحظ العاثر

في حب الآفاق الممتدة

فمضى يصاعد منطلقاً

هبت ريح ألقته للسفح

وهوى في جوف الآفاق الممتدة

ورعاه السفح فلمّ عظامه

حتى دبت فيه الروح

لكن هل يأمن حضن الريح

طير مقصوص الريش جريح

حتى والريح رخيّة

... ...

في ليلة صيف

وقع أحد الشعراء البسطاء

أنغاماً ساذجة خضراء

ليناجي قلب الإلف

لكن كفا معشوقته قد مزّقتا أوتاره

صارت أنغام الشاعر سوداوية

وإذا أعدنا قراءة الحكايات الثلاث في تأنٍ وجدنا أن النص نفسه يلفتنا إلى تشابهات تجمع الحكايات الثلاث، فكل حكاية تبدأ بشبه جملة، جار ومجرور على وجه التحديد: في يوم كانت وردة، في يوم حلق طائر، في ليلة صيف. وثانياً: تشير كل حكاية إلى ما يرمز لعنصر من عناصر الكون، فتشير الوردة إلى عالم النبات، والطائر إلى عالم الحيوان، والشاعر إلى عالم الانسان. وكل حكاية تشبه غيرها بنائياً، فالقوة التي تمنح الموجب هي نفسها التي تمنح السالب. بعبارة أخرى الشمس الرقيقة الصباحية التي تفتحت بها براعم الوردة، هي نفسها التي احرقت الوردة في وقدة الظهيرة. والريح الرخية اللينة التي أغرت الطائر بالطيران، وأغوته بحب الآفاق الممتدة، هي نفسها التي تحولت إلى ريح عاصفة عاتية، لم يقو على مواجهتها وتحمُّلها جناحا الطائر فانكسرا، وهوى الطائر إلى السفح الذي رعاه إلى ان عادت إلى الجناحين القوة، لكن من الصعب أن يغامر الطائر مرة اخرى، ويترك نفسه لغواية الريح حتى ولو كانت الريح رخية. أما الحكاية الأخيرة فهي عن الإنسان، ولكن مرموزاً إليه في هذا السياق بمجاز مرسل، يتخذ صورة الشاعر البريء في حب المرأة الغاوية، ويعزف لها أوتار قصائد جميلة من الحب، لكن الحبيبة غادرة كالريح، منحولة كالشمس، فتنقلب الأشياء، وتتغير اغنية الشاعر، وتتحول إلى أغنية حزينة الإيقاع، سوداوية المزاج. ويمكن للمرء ملاحظة أن حكاية الطائر كحكاية المغني تنتهي، إيقاعياً، بقافية تتماثل في الحكايتين: الريح رخية. سوداوية.

والتكرار لافت للانتباه في الحكايات الثلاث التي هي حكاية واحدة، لكنها جاءت عبر تنويعات ثلاثة إلى مدلول يتصل بكونية الدلالة ووجودية المغزى. ورغم أن الوزن العروضي واحد، لكن التنويع المضاف إليه التكرار والتلاعب باحرف المد واللين يتموج بالايقاع النغمي. فيحاكي المبني الايقاعي الدلالات والمدلولات الخاصة بتعاقب الكلمات. المهم أنه بعد أن تنتهي الحكايات الثلاث، يأتي صلاح عبد الصبور بما يكمل القصيدة، ويكون

بمثابة تنوير على المعنى الكلي، فنقرأ:

يا سيدتي، عذراً

فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة

هي اقسى من أن تلقيها شفتان

لكن الالفاظ الملتفة في الأسمال

كشفت جسد الواقع

وبدت كالصدق العريان

أشقى ما مر بقلبي ان الايام الجهمة

سلبته موهبة الحب

وانا لا اعرف كيف احبك

وبأضلاعي، هذا القلب

وواضح أن الشاعر في المقطعين الاخيريين من القصيدة يشرح ما غمض، قائلاً بصريح العبارة: إنه يتحدث بالأمثال، وإن كان كل حكاية من الحكايات الثلاث التي حكاها هي (مَثَل) والحكايات كلها (أمثال).

ولكن لماذا لجأ إلى المجاز أو المثل ولم يكتب الحقيقة عارية؟ أولاً: لأن الحقيقة العارية التي يقصد إليها مخيفة، غير مفرحة، صادمة، هي اقسى من ان تلقيها شفتان، لكن الإيماء إلى هذه الحقيقة بالأمثال يقربها من الاذهان، ويجعلها مفهومة من كل العقول، حصوصاً إذا كانت هذه الحقيقة متعالية خاصة بسر من أسرار الوجود والكون، أو متعلقة بالقوة التي تقف وراء الكون والكائنات: تتحكم في حركتهم، وتحدد مصائرهم. وهذا مجال ينتقل بنا من الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة، أو من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، من العالم الذي نراه ونلمسه إلى ما وراء هذا العالم، حيث الوجود الكلي المجرد للمطلق أو القوة الخالقة والمحركة لكل الكون والكائنات. هذه القوة ليس لنا نحن - البشر الفانين — علم بما تخططه لنا، أو بما رسمته من مصائر. كل ما نعلمه أنها القوة التي تمنح الحياة او تسلب الحياة. ولكن كيف ولم؟. هذه اسئلة ليس من ورائها سوى الحزن الذي نعرفه، خصوصاً

حين ندرك جهامة القوة التي تغلق أمامنا الابواب إلى الحب. وعندما ينشغل القلب بالهموم الكونية على هذا النحو فإن السعادة تفارقه، ويهرب الحب من بين أضلاعه، حيث القلب الذي يستبدل حزن الوعي الميتافيزيقي بفرحة الجسد الفيزيقي المحسوس.

يمكن طبعاً تفسير القصيدة تفسيراً اجتماعياً سياسياً بدل هذا التفسير الميتافيزيقي، فنقول إن القوة التي تمنح قوة الحضور في العالم هي نفسها القوة الباطشة وهي السلطة بمعناها السياسي والاجتماعي، فهذه السلطة تحقق للإنسان الأمن والامان والحياة البهيجة، إذا حكمت الناس بالعدل، واحترمت كرامتهم وحقهم في الاختلاف، وعندما تذوب السلطة فيحكم الناس أنفسهم عبر نظام برلماني قائم على الفصل بين السلطات. عندئذ تتبرعم الزهور، وتشرق الورود، ويغدوا الانسان حراً كالطير الذي يقع في حب الآفاق الممتدة، غير خائف من هوج الرياح. لكن أي التفسيرين أقرب إلى القصيدة؟ الامر متروك للقارئ كي يمارس حريته في الاختيار.

لقد سبق لي أن أشرت إلى تأثر صلاح عبدالصبور العميق بشعر ت. إس. إليوت. وفي اعتقادي أن إليوت هو الذي قاد صلاح إلى الاعجاب مثله بالشعراء الميتافيزيقيين في الشعر الانجليزي. والشعراء الميتافيزيقيين هم مجموعة من الشعراء الانجليز في القرن السابع عشر، اشتركوا في الاهتمام بالقضايا الميتافيزيقية وبالأساليب الخاصة بمعالجتها، يمتاز اسلوبهم بالعقلانية في المعالجة والصيغ غير المألوفة في التشبيه والمجاز، كما في تشبيه أندرو مارفيل للروح بقطرة ندى، وقد تاثروا بالحركة الافلاطونية كما فعل جون دن (1572-1631) والحق أن عنوان قصيدة صلاح عبدالصبور (رسالة إلى سيدة طيبة) يذكرني بقصيدة اندرو مارفيل (1621 - 1678) (إلى سيدته الخجول) ssertsim yoc sih ot . وهي رسالة تتحدث عن الزمن ووطأته، وعربة الموت المجنحة التي تصلصل أجراسها ورائنا، كي ندرك أننا مطاردون في زمن يخاتلنا فيه الموت، ولذا لا يبقى أمامنا سوى ان نلعب من اللذة بقدر ما نستطيع، قبل ان يدركنا الموت مسرع الخطو.

صحيح أن موضوع قصيدة اندرو مارفيل في القرن السابع عشر مختلف عن الهم الذي يثقل قصيدة صلاح عبدالصبور، ولكن ميتافيزيقية الهم واحدة، واسئلة المصير ملحة على القصيدة، وهو الامر الذي يجعلني أجزم بتأثر صلاح بقصيدة مارفيل، في دائرة تأثره بالشعر الانجليزي بوجه عام، وتأثره بما كان يؤثره إليوت في تراثه بوجه خاص. وهذا

هو السر في التجريد الذي تتميز به قصيدة صلاح عبدالصبور، والتنكير الذي نراه في العنوان. أعني أن (رسالة إلى سيدة طيبة) هو عنوان عام، يمكن أن يتجه إلى أية سيدة. والصفة (طيبة) تؤمي إلى البراءة وعدم المعرفة بالأسرار الميتافيزيقية التي تتكشف في نهاية القصيدة، أو لحظة تنويرها. أما عنوان قصيدة مارفيل (إلى سيدته الخجول) والذي يحتمل معنى (إلى عشيقته الخجول) فهو عنوان ينبئ عما بعده من محاولة إزالة الخجل للدخول إلى عالم اللذة، والقصيدة في مجملها، خصوصاً في إلحاحها على قصر الزمن، إغواء للسيدة الخجول بمفارقة خجلها. أما قصيدة صلاح عبدالصبور فالأمر مختلف لأنها قصيدة معرفية، تسعى غلى تعريف كل السذج الابرياء، حسني الطوية، بما لا يعرفونه عن الوجود الذي يحتويهم، والذي لا يعرفون فيه إلا ما يقع في دائرة حواسهم، اما ما بعد هذا الوجود فلم يسبق لهم التفكير لانهم لم يعتادوا على ذلك. ولذلك فهي قصيدة إلى كل سيدة وكل رجل يقنع بما قسم له، ولا يشغل باله بما هو أبعد من ذلك، فالطيبة تقرن بين البراءة والسذاجة بهذا المعنى.

ويتبع ذلك العلاقة بالتراث، فالقصيدة تنطوي في أسطرها، خصوصاً الاخيرة، على نزعة أبيقورية، نجدها في رباعيات الخيام. أما في قصيدة صلاح عبدالصبور فالأمر مختلف، لأن قصيدته تفيد من فكرة إليوت عن التراث والموهبة الفردية، فهو يستوعب تراثه الإبداعي، ويأخذ منه فكرة التمثيل، لكنه يضيف إلى هذا التراث وعيه بالتراث الانساني الذي يحتوي شعر إليوت، ويكتب في موازاته قصيدة تمثيل شعري، أراها فريدة في نوعها، ثرية في ابعادها، رمزية في تقنيتها، كما أنها نموذج واضح على صياغة إليوث للعلاقة بين التراث والموهبة الفردية، ولكن من منظور صلاح عبدالصبور.

انتهـــــــت

الخاتمة

اخترت ان تكون هذه السطور خاتمة لما كتبت ولما نقلته مكتوبا عن حياة هذه المبدع المسرحي والكاتب والناقد الأدبي (عبد الكريم الدناع) وهي جزء من احدى حوارتي معه :

كان عبد الكريم الدناع يركز علي قيمتين الحرية والعدل وقال لنا ذات مرة انا كنت مثل السائح اتجول من الماركسيه إلى الوجوديه إلى القوميه ولكنني هجرتها جميعها واستبدلتها وبلا انحياز إلى جوهر حضور الانسان الذي يكتمل وجوده بقيمتي الحرية والعدل ووجدتني أوافقه علي ما ذهب إليه بعدها اكمل قائلا انني اكره تصنيف المبدعين حسب الشعارات السياسية، بعيدا عن جو الأبداع الخالص وتقنيته التي تجعل منه ابداعا وخرجت من هذا اللقاء صديقا للسيد عبد الكريم الدناع ومدركا امرين اساسيين:

أولهما: ثقافته الموسوعيه المذهلة التي كانت تبين انه استثنائي في تحصيل معرفي لم اراة عند اديب معاصر الا يوسف القويري وكان قارئ نهم للروايه والمسرح كما يقرا في مجالات المعارف الأنسانية مما جعله يتسم بصفة صاحب الاهتمامات المتعددة علي نحو ما تضهر كتبه العديدة في النقد والمسرح ومقالاته في المجلات والصحف السيارة .

ثانيهما: روحه الأنسانية العذبة وسماحتة اذ لم اسمعه يذكر احدا بسوء، في اي جلسة ولا حتى اثناء الاختلاف بالراي علي امتداد سنوات، كانت لغته في اختلافه مع الاخرين لغة راقيه إلى ابعد حد، لا يندفع بحماقة في الخصومة مع احد، لا يستصغر الاخرين ليعلي من شان نفسه بقدر ما كانت نبرته هادئة، تخفي لا شك براكين حاساسيات ذاتية مطمورة، كانت هذه النبرة الوجه الاخر من عقلانيته التي كانت علامته في الأبداع الذي ضلا يري الجمال في النظام والأ لتزام بقيم المسرح و اتصور ان هذه العقلانية مقرونة بسماحتة التي كانت مظهر ثقه با لنفس والاعتزاز بالمعرفة كما كانت في الوقت نفسه

علامة علي رغبة في التحصيل المعرفي التي لم تتوقف واستمرت لقاتي مع:

عبد الكريم الدناع في طرابلس ومصراته كلما تسمح الضروف بذلك ويتمحور نقاشنا في هذه اللقاءت في مجال الادب (رواية- قصة – مسرحيات – مقالات ادبية وكنا نركز علي اصدارات مجلة الناقد وجريدة الانوار البنانية ومجلة نقد و ادب ومجلات وجرايد اخري ولم يكن عبد الكريم الدناع محظوظ اذ ظل بلا مأوى حنون علي المستوى الشخصي ومتهما بلا جريمة في عواصف السياسة التي وضعت يده في يد نظام سياسي ظل يرفضه في اعماقه ولكنه ما كان يستطيع ان يجاهر ان العلامة الأولي التي يتميز بها الكاتب المسرحي العظيم، المجدد دائما في قدرته علي تحويل المسار الذي قبله . يبدا من حيث انتهي السابقون لا ليسير في الطريق الذي سارو فيه، والذي لا يزال يمضي فيه معاصروه يختط لنفسه طريقا جديدًا، ويقتحم بما يقدمه من مسرحيات تخدم القضايا التاريخية والترات المعرفي والقضايا الاجتماعية المعاصرة والقضايا السياسية المستثيرة التي تخدم الوعي بقيمتي الحرية والعدل باستخدام تقنيات وادوات غير مالوفة وغير مطروقة وغير متوقعه وهذا تمثل في المسرحيات التالية (.مسرحية باطل الاباطيل، دوائر الرفض والسقوط، مسرحية سعدون، مسرحية العاشق، مسرحية قاضي اشبيلية، مسرحية الخيول الجامحة، مسرحية الحلاج)

مثل هذا الكاتب المسرحي لا يتكرر كثيرًا، اي لا يظهر كل عام، ولا تجسده كترت الكتاب المسرحين من الادباء الذين يقولون المعاد من الكلمات و الجمل في المسرحيات ينطق بها شخوص المسرحية ياتي هذا الكاتب المسرحي علي سبيل الاسثناء الذي يكسّر القاعدة في اللحظة الفاصلة بين الابداع بوروده الجميلة ورائحته الفواحة والا ابداع بوروده الدا بله وظهر عبد الكريم الدناع الذي قدم شئ جديد للمسرح في لحظة تاريخية توّلد فيها كشاهد مصطحبا مشرط الجراح في لحظة انبثاق غير مسبوقة ها جسها اشعاعا مصحوبا با لامل في غذا مشرق تسبقه الاحلام الوردية والرغبة في استنشاق عطر الحرية و العدل من خلال تقديم اعمال مسرحية تخاطب عواطف الناس اي الجمهور المتلقي للحدث وتهز كيانه بقوة املاً ان يتحقق مايهدف اليه المسرح انطلاقا من (اعطيني مسرحا اعطيك شعبا).

- لقد ولد عبد الكريم الدناع عام 1939 ورحل عن دنيانا صباح يوم الخميس

2014/9/11 ووري جثمانه بمقبرة ابوعليم مصراته وفقدنا بموته اديبا في الوقت الذي نحن في اشد الحاجة إليه ونامل من الله ان يعوض الساحة الثقافية الليبية والحركة المسرحية فيها ونتمنا ان يهتم كل من له علاقه با الشان الادبي با ابراز اعمال الكاتب المسرحي عبد الكريم الدناع وكذلك اهتمام الفرق المسرحية بعرض مسرحياته التي لم تعرض و اعادة عرض التي عرضت لأن اعمال عبدالكريم الدناع المسرحية متجددة وعصرية في كل عصر لانها تخاطب الانسان في عمقه العاطفي والنفسي وتجسد لحمة التعاضد من اجل تحقيق قيمة الحرية و العدل وقيم الاخلاق و الجمال وزرع المحبة بين الناس بدل الحقد و الكراهية والحسد و الكبر والشهوة كان لعبد الكريم الدناع فكره ورويئة للوجود قضاياها الاساسية (الانسان – المطلق – الطبيعة، الانسان من حيث هو مجلي المطلق المسكون برغبة المعرفة التي تقوده إلى المحظور، و الانسان الذي لا يخلو من ملاك ينطوي علي كل ما هو حق وخير وجمال، والانسان الذي لا يخلو من شيطان، يفترس غيره، فيحيل الوجود إلى غابة، والكائن إلى وحش في فوضى زمن لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله.

اما الطبيعة فهي المجلى الموازي للانسان ومراته في ان، لكنها المجلى الثابت الذي لا يعاني ما يعانيه الانسان من تغير أو تحول أو تبدل أو سرعة عطب، فهي الثابتة مقابل الانسان المتغير، وهي لا تفني أو تتبدد بينما الانسان يفنى ويتبدد، وذلك بما يذكّره، في احوال تامله، بصغر شانه، أو بانه جرم صغير انطوى فيه العالم الاكبر . و المطلق هو اصل الوجود الذي يوجد في كل الوجود، الخالق الذي سلم العالم إلى الانسان بريئًا نقيًا، فا الله لم يبرانا ليعذبنا، بل ليرانا ننمو، وتلامس جبهتنا وجه شمس الحقيقة، لكي نكون جديرين بكوننا مخلوقات الله التي صورها على صورته، تمجيدًا لها وتمييزًا لها وتمييزًا عن بقية خلقه من حيوان أو جماد، ولذلك فالمطلق هو العلة الأولي تثير من الاسئلة ما يدفع الانسان إلى الابحار الابدي للبحث عن يقين . كي يهدا أو يستريح أو يسعد في الدارين .

والمركز الأول الذي تدور حوله هذه الرؤية هو الانسان لكن ماساة هذا الانسان انه يريد ان يطول با لاصابع المشذوذة نجوم احلامه الا محدودة، وان يقأوم الشر الذي استولي علي كل ما حوله، ويواجه الزمن كما يواجه كل عوامل التحلل والفساد والظلم في المجتمع .

وعذاب رحلته العقلية و الروحية سر تميزه الذي يجعله يموت واقفا في احتجاج نبيل

أو تمرد جليل هذا الانسان ظل عبد الكريم الدناع علي ايمانه به، حتى سخطه عليه، أو لعنته اياه اذ لم يجحد قط، قد رة الانسان الخلاقة علي انشاء العالم في افضل صورة، واحسن نظام.

اتصور ان ايمان عبدالكريم الدناع بالانسان دفعه إلى الانتساب إلى قضايا انسانيه في عالمه العام والخاص بعيدا عن المدارات المغلقة من نزعات العرقية والدعأوى السياسية أو حتى التأويلالت الدينية التي تنغلق بالكائن علي نفسه وتنزوي بالحضارة عن حركة التاريخ وتهبط بالمبدع إلى قرارة القرار من التعصب العقلي والانحدار الروحي وكان من نتيجة ذلك ان انتسب عبد الكريم الدناع إلى وحدة الثراث الانساني من غير ان ينسى خصوصيتة بوصفه اديبا ناقذا وكاتب مسرحي التي كانت تنطوي عليها سجيته وتنطق بها عواطفة قبل عقلة ولذلك لم يتردد في مساءلة تراتة الانساني معارضة أو تضمين أوتناصا أو حتى محاكاة ساخرة ولم يتردد في اعلأناتنسابة إلى ادباء وكتاب المسرح العالمي.

اما علاقته بالوجود التي هي حوارة بين المحدود والمطلق تتخللها ايه القران التي هي كلمات الله وفي مقابلها تعليقات وتساؤلات الانسان العاجز، الحائر، الباحث عن النجاة من خلال رواء ذاتية لفلسفتة كباحث صوفي وهذا يتضح من خلال ماكتب في (فارس سعيدة. ومقتل الحلاج).

• اما الحال الاخير: حال العلاقة بين الحاكم والمحكوم أو العلاقة بين المثقف والسطه اذ لم تشغل هموم هذه العلاقة كاتبا مسرحيا اكثر منه اذ اصبحت هاجسا يورقة وعبر عن ذلك في مسرحية (دوائر الرفض والصقوط) افضل تعبير وذاق بسببها مرارة السجن بسبب غياب الديمقراطية ووجود سلطة استبداد وقفة في وجه الابداع والمبدعين والتي لا تؤمن بالحوار أو حق الاختلاف أو حرية التعبير والفكر وهو الامر الذي اضطرة إلى الاختفاء في الظل والابتعاد عن التصادم بهذا النظام الذي لايحترم وجود المواطن الفرد الذي يزداد تراء بقيم الحرية والعدل والتقدم ولافرق بين الوجه الفردي للحرية والعدل أوجهها الجمعي، خصوصا حين تقترن الحرية والعدل بقدرة الفرد والجماعه علي رؤية الاشياء في مكانها الصحيح واصدار الحكم المحايد عليها وهما القيمتان التان هما وجها المواطنة التي لايتمايز فيها حاكم عن محكوم ولا مواطن علي غيرة وكلتاهما تعني حق الاختلاف وقبول التعددية والتنوع بوصفهما الاصل الخلاق للوجود الاكمل وتجسيدا لشعار فولتير الشهير (انت ضدي في الراي، ولكني

ابدل حياتي في سبيل ان تعلن رايك) ومن هذا المنظور عالج عبدالكريم الدناع الفقر والماكل والعري والكسوة، بل الفقر هو القهر، استخدام االفقر لادلال الروح وقتل الحب وزرع البغضاء كما في مسرحية (مقتـل الحلاج).

والمسافة بين الفقر وغياب العدل، في هدا السياق، هي المسافة بين العلة والداء، العدل مواقف وسلوك وافعال وهو فوق ذلك سؤال ابدي لا يتوقف الانسان عن طرحه في مطلق ازماته المتغيرة التي نطلق عليها اسم التاريخ (وهو حوار لايتوقف بين السلطان والمحكومين، والوإلى ورعيتة والبشر واقرانهم في كل زمان ومكان ويعني ذلك اي نظام سياسي يقوم علية الحزب الواحد هو نظام استبدادي بالضروره)

ولقد تحمل عبدالكريم الدناع بقلبة المهموم الكثير من خيبة الامل في يوثوبيا الاشتراكية الليبية والتسلط باللجان الشعبية والثورية وسيطر كابوس الدولة التسلطية فترامكت الهزايم الفردية والجمعية .

وقد ظل عبد الكريم الدناع في كل احوالة ومراحلة التقلبية كاتبا مسرحيا وناقدا ادبيا للرواية والقصة وصاحب المقالات الادعة والساخرة في الجرائد والمجلات ومساهما بمسرحياته في المهرجانات العربية ونال جوائز تقديرا لما يقدمة .

سبقا عبد الكريم الدناع غيرة من كتاب المسرح بمراحل ابداعا وقلما يعرف قدره المثقفين المنصفين وان لم ينال حظه كما ينبغي في حياتة فاعمالة اي ارثة الذي تركة سيجبر اهل الثقافة ان وجدو ووجد من في مستوي هذه الاعمال المسرحية اخراجا وتمثيلا عندها فقط سينبهر الجميع بهذا الكاتب الفد .

● التزما عبد الكريم الدناع في كتابات مسرحياته باللغه العربية الفصحة التزاما كاملا لم ينشر اي عمل من اعماله باللهجة العامية وساله احد الفضلاء مرة عن ذلك فقال له ان اعظم الكتاب الفرنسيين مثل الشاعر غي غوفيت و غروجان قالو (لو كان لدينا القران ماكتبنا حرفا) ومن المعروف لدي مؤرخي الثقافة ان الكلمة مقدسة لدي الشعوب السامية وهي تحيط كما قال غروجان بكل التجربة الانسانية اذ وحسب هذه النظرية فان البشر ليسوا في حاجة لخلق نصوص، نسوق مثلا لذلك.

الكاتب العربي القديم ادرك ذلك اذ اغلب نصوص النثر العربي التي كتبت بعد ظهور

القران تبدو وكانها محأولة للارتقاء إلى النص القراني تحأول الاقتراب من الاعجاز القراني ... مع احساس مسبق بالاستحالة . وسؤال مره عبدالكريم الدناع انك تكتب في الصحف والمجلات وتكتب للمسرح وهذا انهاك للمبدع وقال انا اكتب حتى اضل علي علاقة بكل ماخفي عني ويخيل إلى انني ادرك عن طريق الكتابة ما لا اعرفة ، ما لا اكنة، لذلك في الكتابة لدي فعل معرفة .

أولا معرفة نفسي .. فالكتابة تجعلني اكتشف نفسي اذا بقدر ما اكتب اتعرف إلى نفسي . وبعد الكتابة تكون معرفتي بنفسي قد ازدادت ايضا معرفتي بالعالم ، وذلك لاني كشفت عن اللا مرئي فيما ادركت من المرئي ، وذلك من خلال ماترايتة ولاحظتة ؛ وهكذا اكون بممارسة الكتابة قد ذهبت لا ضفر باشياء تلهمني، وللكتابة بعد اجتماعي ايضا مرتبطا بالمكان والزمان ومثل ما قال» فرنند وليت» .. الصحيح ان الوجود الحقيقي للاشياء لا يتحقق الا عبر اللغة وفي اللغة ودون اللغة لا نستطيع ان نعرف شي عن اية ثقافة، ولانستطيع ان نمسك بالعالم دون بنية الدماغ التي تدركة وتستوعبة عن طريق اللغة .. وهذا البنية هي نفسها كانت قد تشكلت لغويا اي انها بنية صنعتها اللغة ونحن كعرب لغتنا الفصحة الجميلة لغة القران وبذلك هي لغة البيان والاعجاز ولا تسبقها لغه اذ تتجدر إلى سبعة عشر الف جدرواقرب اللغات إلىها اللغة العبرية التي تستند إلى التورات وليس إلى المشناه اي اللغة العبرية القديمة .

- ونحن في زمن مابعد الحداثة وبالتإلى تطور المسرح مثل كل الفنون نصا واخراج وطريقة عرض ومثل مانعلم المسرح مرتبط بالمدينة في اساسة منذو زمن الاغارقة (اي منذو زمن اتينا واخواتها) ويقول « جون فلار « في معسكرات الاعتقال تهجيت ابجدية المسرح الأولى هناك ينهار الانسان من الداخل، وذات يوم جاء ثلاثه رهبان لا نقاذ ارواحنا وكتبو لنا مسرحية يقع نصها في ثلاثة كلمات هي تصريف لفعل كان في ازمنته الثلاثة (الماضي، المضارع، المستقبل .. كنت، اكون، سوف اكون) وبدانا نرددها ، بعدها باربعين سنه ادركت كلمات أولايك الرهبان الثلاثة اجل ، قضيت اربعين سنة لافهم هذا النص المكون من ثلاثة كلمات والذي يعني ان المسرح معركة في الوجود الواقعي

با لعداء، فظل محتميا وراء الاقنعة والكنايات من خلال مسرحياته وكتابته النقديه الذي جعلته يبدو- دائما حكيما مهموما «**رحمه الله**».

قائمة المراجع والمصادر

ت	الاسم المصادر والمراجع	اسم الكاتب
1	الاعمال الكاملة	عبدالكريم الدناع
2	فارس سعيدة	عبدالكريم الدناع
3	مقتل الحلاج	عبدالكريم الدناع
4	عن الناس وهموم الثقافه	كامل حسن المقهور
5	جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر	كريم رشيد
6	الحلاج السعي إلى المطلق	روجيه ارنالديز
7	المسرح والهوية العربية	الدكتور جمعة قاجة
8	الموسوعه الحرة	الموسوعه الحرة
9	سّراج الرّعاة	خالد النجار
10	رؤيا حكيم محزون	د. جابر عصفور

محتويات الكتاب

قراءات في ثقافة المسرح العربي والعالمي

رؤيا حكيم مهموم

مسرح عبد الكريم الدناع

ابوالقاسم عبدالله عبد العاطي

الدراما : مدرسة للتربية والتثقيف واذا كانت ((الدراما – Drame)) هي التمثيل والتشخيص والتجسيد والمحاكاة للواقع والاشخاص والملابسات والأجواء.. فإن دور ((الدراما التاريخية)) أخطر وأفعل في استدعاء الوعي بسنن التاريخ والقوانين التي حكمت معاركه وصراعاته , وهي الأقدر على توظيف الدروس والعبر والعظات التي تستدعيها من صفحات هذا التاريخ في خدمة قضايا ومشكلات وتحديات الواقع المعاصر والمعيش ..

واذا كان الانسان .. من مختلف الأمم والحضارات .. قد فطن إلى هذا ((السلاح)) .. سلاح ((الدراما)) .. فاستخدمه في أفراحه وأحزانه .. في رخائه وشدته.. في سلمه وحربه .. منذ فجر الحضارات القديمة من مصر .. إلى بابل وآشور .. إلى الفينيقيين .. إلى الإغريق .. وحتى العصر الحديث .. وفي ظل مختلف العقائد والديانات .. حتى لقد تعايشت ((دراما خيال الظل)) مع التنزيه والتجريد الذي بلغه الإسلام بعقيدة التوحيد .. فإن العصر الحديث قد فتح ((لدراما)) .. والدراما التاريخية خصوصا .. أوسع الأبواب منذ فجر نهضتنا الحديثة ولقد فطن عبد الكريم الدناع إلى دور الدراما التاريخية فقام بتوظيفها التوظيف الصحيح في ادبه المسرحي (مسرحية سعدون .. قاضي إشبيلية .. والحلاج) .

